Resultado de uma pesquisa bibliográfica e empírica, com viagens por grande parte do Brasil, este livro não só preenche uma lacuna acadêmica sobre a história do circo e a atividade dos palhaços brasileiros, como também – e principalmente – nos faz voltar um pouquinho à infância, pois estuda a arte do palhaço tal como ela é no circo nacional, tomando como base a dramaturgia, a interpretação e a encenação.

O livro realiza ainda uma recuperação bibliográfica de parte da história do circo moderno, com uma investigação das origens dos palhaços, suas influências e aproximações com o teatro. Nesse sentido, inclui a reprodução escrita de toda uma tradição oral de esquetes e entradas, fornecendo um material inédito para pesquisadores e artistas.

Editora UNESP

ISBN 85-7139-456-3
9 788571 394568

Mário Fernando Bolognesi

Palhaços

Mário Fernando Bolognesi

Palhaços

Editora UNESP

O palhaço, assim como o circo, não tem tradição de pesquisa no país. Somente a partir da década de 1980 o tema começou a receber maior atenção. Por isso, este estudo sobre o circo e seus palhaços no Brasil contemporâneo é um marco.

Durante três anos, o autor visitou circos nos mais diversos lugares, coletando registros fotográficos, entrevistas e observações diretas. Foi possível, assim, um mapeamento do repertório levado à cena, destacando-se os modos de encenação e interpretação, além da reprodução e do registro de esquetes e entradas.

O livro mostra as diferentes atuações dos palhaços, os parâmetros e limitações a que obedecem. Nos circos grandes, eles têm hoje reduzida participação, ocupando apenas os breves intervalos em que o palco está sendo preparado para números de maior peso, enquanto, nos circos pequenos e médios, mantêm a importância, sendo os astros em apresentações de comédias e dramas. Por isso mesmo, um retrato acurado do palhaço e de seu significado nas artes cênicas deve considerar com cuidado os circos de menor porte.

No contato direto com essa realidade, a pesquisa alcança momentos expressivos e memoráveis, como no exame da montagem da célebre peça *O ébrio*, realizada pelo palhaço Piquito, na cidade de Ariranha, São Paulo, em 1998, e na reprodução de esquetes vistos durante as

PALHAÇOS

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Herman Jacobus Cornelis Voorwald

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Conselho Editorial Acadêmico
Alberto Tsuyoshi Ikeda
Célia Aparecida Ferreira Tolentino
Eda Maria Góes
Elisabeth Criscuolo Urbinati
Ildeberto Muniz de Almeida
Luiz Gonzaga Marchezan
Nilson Ghirardello
Paulo César Corrêa Borges
Sérgio Vicente Motta
Vicente Pleitez

Editores-Assistentes
Anderson Nobara
Henrique Zanardi
Jorge Pereira Filho

PALHAÇOS

MÁRIO FERNANDO BOLOGNESI

4ª reimpressão

Editora UNESP

© 2003 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da Unesp (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editora.unesp.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bolognesi, Mário Fernando
Palhaços / Mário Fernando Bolognesi. – São Paulo: Editora Unesp, 2003.
296 p.

Bibliografia.
ISBN 85-7139-456-3

1. Antropologia urbana 2. Circos – História 3. Palhaços I. Título.

03-1708 CDD-791.33

Índice para catálogo sistemático:
1. Palhaços: Artes circenses 791.33

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da UNESP (PROPP)/Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

SUMÁRIO

Apresentação
Regina Horta Duarte 7

Introdução 11

Parte I
O circo e seus palhaços 17

1 Astleys – Observações históricas sobre o circo 19

2 Os palhaços e seus tipos 57

3 Palhaços brasileiros na atualidade 91

4 O repertório clownesco 103

5 O corpo faz a diferença 143

6 O palhaço e o grotesco 163

7 O corpo como princípio 185

Parte II
Entradas e reprises 203

Índice 205

Introdução 207

Referências bibliográficas 289

APRESENTAÇÃO

Jurubeba, Piquito, Biribinha e Bebé são alguns dos palhaços que se apresentam ao público de várias cidades brasileiras, num cotidiano circense em que se mesclam o rigor dos treinamentos dos números e a criatividade do improviso, a preparação solitária e a interação com a plateia ruidosa das arquibancadas. Quem os apresenta ao "respeitável leitor" é Mário Bolognesi que, durante vários anos, perseguiu os caminhos percorridos por tais companhias, assistindo aos espetáculos, refletindo sobre as suas *performances* e entrevistando os artistas. Do longo trabalho de pesquisa surge este livro, no qual uma multifacetada abordagem da figura do palhaço é urdida entre reflexões de caráter antropológico, histórico e filosófico.

O olhar antropológico delincia-se no verdadeiro trabalho de campo realizado pelo pesquisador, que acompanhou o cotidiano circense ao longo das pequenas localidades visitadas. Tal movimento tem mão dupla, pois se a reflexão antropológica oscila entre as atitudes de transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico, o rigor da análise intelectual sobre o circo vem de um professor de passado circense, um ex-trapezista há muito iniciado nos rituais da vida acadêmica, que ora se reaproxima do mundo do circo, tendo o palhaço como guia e informante. Diferentemente da sensação que acompanha o antropólogo no momento em que tenta se desgarrar de sua sociedade sem pertencer à outra da qual se aproxima, aqui o pesquisador talvez pertença tanto ao mundo ao qual se dirige como ao mundo do qual temporariamente se afasta. Dotado de uma aguda sensibilidade para perceber as dife-

renças culturais implicadas na lógica circense, Mário explora as possibilidades contidas nesse mundo nômade, pautado pela exploração do impossível e pela fruição como um objetivo máximo, entreabrindo a esperança de novos valores culturais para nossa sociedade sedentária, na qual o significado da fruição reduziu-se ao consumo.

O viés histórico da análise apresenta-se já no primeiro capítulo, no qual a trajetória da arte circense na Europa e no Brasil é cuidadosamente traçada. Rejeitando a tentação do anacronismo que ressaltasse apenas continuidades na tradição dos circos, o autor pontua as transformações ocorridas ao longo do tempo, assim como a pluralidade de tendências que convergiram nos espetáculos tal como os conhecemos hoje. Dialogando com a historiografia dedicada ao circo, recuperando imagens de antigos *clowns* e dos tipos diversos que compuseram a história dos circos em todo o mundo, Mário Bolognesi traz uma gama de importantes informações, elaborando-as por um viés crítico, permitindo o entendimento da arte circense como um devir criativo, muito mais do que como uma tradição estática.

Talvez seja a indagação filosófica, entretanto, o aspecto essencial a percorrer toda a análise. O palhaço aparece como a figura catalisadora da condição fluida do universo circense entre o sublime e o grotesco, tendo o corpo como princípio e fator espetacular, com a exploração do impossível a cada instante de glória do artista. Entre o acrobata, o trapezista, o equilibrista e o engolidor de fogo, que despertam o espanto e o temor da possibilidade da morte, seguidos do alívio e admiração, surge o corpo do palhaço, grotesco e exagerado, intermediando o sério e o risível, o trágico e o cômico, a morte e o riso, esfacelando os limites entre aparentes oposições, evidenciando como "o riso e a morte dão ao circo um registro emocional único e contraditório", como nos mostra o autor.

Para além das reflexões acadêmicas, antropológicas, históricas e filosóficas, que podem por vezes conduzir-nos à seriedade e à introspecção, o livro permanece fiel ao espírito circense, ao brindar-nos com um capítulo sobre o repertório clownesco em que a descrição de alguns números é feita com leveza e comicidade. Afinal, de que valeria a escrita sobre o riso que não despertasse nenhum? Ou, como disse Nietzsche, como aceitar uma verdade cuja enunciação não se fez acompanhar de nenhuma risada?

Belo Horizonte, 2003.

Regina Horta Duarte

INTRODUÇÃO

Dentre as artes cênicas, a circense não tem tradição de pesquisa no Brasil. A partir da década de 1980, o circo começou a chamar a atenção de instituições e de pesquisadores. O Centro de Documentação da Arte Contemporânea (Idart), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, desenvolveu duas pesquisas sobre os circos da periferia paulistana (Novelli, 1980; Vargas, 1981). A Fundação Nacional das Artes (Funarte) e o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) patrocinaram e publicaram algumas outras (Rodrigues, 1983; Circo, 1987; Lara, 1987; Ruiz, 1987). Pesquisadores individuais, vinculados a programas de pós-graduação em História, Sociologia e Antropologia, também se dedicaram ao tema (Montes, 1983; Magnani, 1984; Camargo, 1988; Duarte, 1995; Silva, 1996). Nessas pesquisas, o palhaço foi abordado parcialmente. O repertório, de igual modo, não foi trazido à forma escrita. O espontaneísmo e a improvisação dos *clowns* (próximos da *commedia dell'arte*) dispensam os roteiros escritos (excepcionalmente, alguns artistas conservam cópias manuscritas ou datilografadas de entradas, reprises ou peças teatrais): o aprendizado se dá na prática da profissão, a partir do convívio com os circenses mais velhos, palhaços ou não.

Palhaços é um estudo introdutório sobre o circo e seus palhaços no Brasil atual. Ele resultou de uma pesquisa bibliográfica e empírica denominada "Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação". O objetivo era estudar a arte do palhaço, tal como ela se dá no circo brasileiro, a partir da dramaturgia, da interpretação e da encenação. Os estudos, de imediato, apontaram para as dife-

rentes atuações cômicas nos grandes circos (Garcia, Orfei, Vostok etc.) daquelas outras dos circos médios e pequenos. Nos grandes, os palhaços têm pequenas participações no espetáculo, vindo a ocupar breves intervalos de preparação do picadeiro para números grandiosos, como montagem de jaula, trapézio etc. Isso provocou mudanças no repertório e no modo de atuação dos palhaços. O uso da voz e de roteiros falados tornou-se problemático e a preferência recaiu sobre curtos esquetes mudos. Em contrapartida, os circos médios e pequenos têm no palhaço sua grande força motriz, com atuações em entradas, reprises, quadros cômicos e encenações teatrais diversas, como comédias e dramas.

De 1998 a 2001, muitos circos foram visitados, nas mais diversas regiões brasileiras (só não foram visitados os estados do Norte do país). Foram feitos registros fotográficos da participação dos palhaços, sob condições de iluminação das mais precárias. Entrevistas e observações diretas complementaram o levantamento dos dados. Com isso, pretendia-se um mapeamento do repertório levado à cena, destacando-se os modos de encenação e interpretação, além da reprodução e do registro dos esquetes, entradas e reprises.

Ao lado do levantamento de dados a pesquisa também se voltou para aspectos históricos e teóricos mais amplos. O estudo de obras bibliográficas sobre circos e *clowns*, nacionais e internacionais, subsidiou a compreensão dos fatos e permitiu recuperar uma parte da história do circo moderno. A pesquisa também investigou as origens dos palhaços, suas influências e aproximações com o teatro. Esse percurso trouxe elementos para a compreensão de algumas das características dos palhaços brasileiros.

O Capítulo 1, "Astleys – Observações históricas sobre o circo", traz um panorama reflexivo sobre o circo, na Europa e no Brasil, a partir do século XVIII, momento em que o inglês Philip Astley inaugura o seu Anfiteatro Inglês. O capítulo aborda, entre outros assuntos, o lugar do espetáculo circense na sociedade pré e pós-Revolução de 1789. A comparação com o circo romano da Antiguidade fez-se necessária, principalmente porque a originalidade do circo nascente, na sociedade europeia de então, o distancia da Roma antiga. No entanto, não se pôde ter o mesmo procedimento com relação ao circo brasileiro, uma vez que sua história está por ser escrita e seus estudos, na universidade ou fora dela, ainda são incipientes.

O Capítulo 2, "Os palhaços e seus tipos", tem a mesma preocupação do anterior, desta feita centralizando o estudo na formação dos cômicos circenses. Nascida com o propósito de satirizar os números "sérios" do picadeiro, a comicidade vai aos poucos tomando lugar de destaque no espetáculo. Ela torna-se especialmente relevante a partir do momento em que o circo, na França, pôde fazer uso da palavra dialogada, antes privilégio dos teatros oficiais, e da solidificação da dupla Clown Branco e Augusto, na segunda metade do século XIX.

O Capítulo 3, "Palhaços brasileiros na atualidade", apresenta um quadro das diferentes funções e dos tipos de palhaço que atuam nos espetáculos circenses brasileiros da atualidade. Também aqui, por ausência completa de estudos específicos, não se efetivou uma abordagem histórica da evolução dos cômicos dos picadeiros brasileiros, como se desejava. A carência de estudos históricos específicos mais uma vez se fez presente.

No Capítulo 4, "O repertório clownesco", são estudadas as formas dramatúrgicas do circo brasileiro atual, a partir de uma diferenciação temática: paródia do espetáculo circense e comédia clownesca. Na prática circense ocorrem dois tipos de esquetes cômicos: as *entradas* e as *reprises*. Porém, não há uma definição precisa para ambos os termos.

Os estudos sobre a história do circo e dos palhaços (capítulos 1, 2 e 3) enfatizaram problemas de natureza teórica acerca da especificidade estética do espetáculo circense e da particularidade da interpretação dos palhaços. O circo é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social. O espetáculo fundamenta-se na relação do homem com a natureza, expondo a dominação e a superação humanas. O adestramento de feras é demonstração do controle do homem sobre o mundo natural, confirmando, assim, a sua superioridade sobre as demais espécies animais. Acrobacias, malabarismos, equilibrismos e ilusionismos diversos deixam evidente a capacidade humana de superação de seus próprios limites. Mas, ao apresentarem espetacularmente a superação, terminam por

confirmar a contingência natural da existência, expressa na sublimidade do corpo altivo, distante do cotidiano.

Os riscos dos artistas circenses são reais, dentro do contexto espetaculoso de cada função. No espetáculo, os artistas não apresentam "interioridades": eles são puro corpo exteriorizado, sublime ou grotesco, que se realiza e se extingue na dimensão mesma do seu gesto. Eles não são atores a interpretar um "outro", uma realidade externa e distante. O espetáculo, assim, se aproxima de um ritual que se repete e que evidencia a possibilidade concreta de fracasso. A emoção da plateia então oscila entre uma possível frustração diante do malogro do acrobata e a sugestão de superação de limites presente em cada número. Um trapezista pode cair, como acontece vez ou outra. Por isso o público não afasta o olhar das evoluções aéreas. Estabelece-se, assim, uma relação ritualística que encontra eco, em última instância, nas estruturas coletivas de sobrevivência e necessidade de transposição dos percalços do cotidiano. Se o artista falha, ele é aplaudido porque ao menos tentou. Ele ousou, e isso já é o bastante para impulsionar a fantasia coletiva da superação.

Os números cômicos, por sua vez, ao explorar os estereótipos e situações extremas, evidenciam os limites psicológicos e sociais do existir. Eles trabalham, no plano simbólico, com tipos que não deixam de ser máscaras sociais biologicamente determinadas (os palhaços são desajeitados, lerdos, fisicamente deformados, estúpidos etc.). Esses limites se revelam com o riso espontâneo que escancara as estreitas fronteiras do social. Quando os palhaços entram no picadeiro, o olhar espetaculoso se desloca objetivamente para a realidade diária da plateia.

Tendo por base essas preocupações mais gerais, os dois capítulos que seguem abordam o palhaço e algumas de suas especificidades artísticas e estéticas. Ambos partem de um caso empírico, evoluindo para a compreensão do fenômeno com base em estudos teóricos.

Assim, "O corpo faz a diferença" (Capítulo 5) descreve e analisa a encenação de *O ébrio*, texto original de Gilda de Abreu, segundo a encenação e a interpretação do palhaço Piquito, do Circo Real, na cidade de Ariranha – SP, vista em 21 de março de 1998. O conhecido melodrama transformou-se em uma desmedida

comédia, fazendo prevalecer a interpretação do palhaço no lugar do enredo melodramático. Isso foi possível graças ao corpo do ator, pois este se transforma em ponto de fuga do trágico para o cômico, tal como observou o filósofo francês Henri Bergson em seu ensaio sobre o riso.

O Capítulo 6, "O palhaço e o grotesco", tem como ponto de partida o palhaço Bebé, do Circo-Teatro Bebé, visto em Restinga Seca – RS, em 7 de fevereiro de 1999, e procura estudar o cômico circense no interior da estética do grotesco, tal como foi exposta por Mikhail Bakhtin em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Torna-se explícita, nesse capítulo, a conjugação de dois universos contraditórios que atuam na formação do palhaço: a personagem-tipo, elaborada a partir da tradição cômica, e a individualidade de cada palhaço, que leva a certo subjetivismo (próprio do ator a interagir com a plateia). Esse encontro faz do palhaço uma figura, ao mesmo tempo, universal e singular.

Para finalizar, em "O corpo como princípio" (Capítulo 7), aborda-se o fenômeno circense a partir de sua matriz, o corpo, tanto o sublime, dos acrobatas, como o grotesco, do palhaço, fazendo que o espetáculo oscile entre a tensão, própria do sublime, e o relaxamento, próprio do cômico grotesco. O movimento de superação da natureza e a possibilidade (quando não a capacidade) de subjugar as limitações biológicas e de criticar as máscaras sociais garantem a legitimidade do exercício do sonho. Está aberto, no espetáculo de circo, o terreno da utopia.

A Parte II do livro, "Entradas e reprises", reproduz alguns dos principais esquetes vistos durante as viagens, ou mesmo relembrados pelos artistas entrevistados. A prática da oralidade, entre os circenses, recebe aqui um tratamento escrito. Evidentemente, o objetivo é documental e pretende-se que ele possa contribuir para futuros artistas da cena cômica, tanto nos picadeiros como em outros palcos.

Agradeço a leitura atenta e crítica dos professores José Eduardo Vendramini, Ney de Veneziano, Claude Lepine, Dilma de Melo Souza e Reinúncio Napoleão de Lima, por ocasião do concurso de Livre-Docente, realizado na Unesp de Marília, em 2003.

AGRADECIMENTOS

Alessandra, Andréia, Iara, Paula e Rodrigo, alunos que deram contribuição inestimável à pesquisa.

Fapesp, CNPq e Capes, pelo incentivo financeiro que tornou possível a realização de todo o trabalho.

Palhaços e circenses, que abriram suas casas, suas memórias e seus corações.

Regina Horta Duarte, pelo acompanhamento e estímulo.

Faculdade de Filosofia e Ciências e colegas do Departamento de Filosofia, pela incondicional liberdade de trabalho.

Hugo, Marcelo e Fuva, parceiros de vida e afeto, participantes nas anotações e gravações das entradas e reprises nos circos nordestinos (além das belas gargalhadas, é claro!).

Agora, creio que se pode dizer:

"Vai, vai, vai

Começar a brincadeira!!!!"

PARTE I

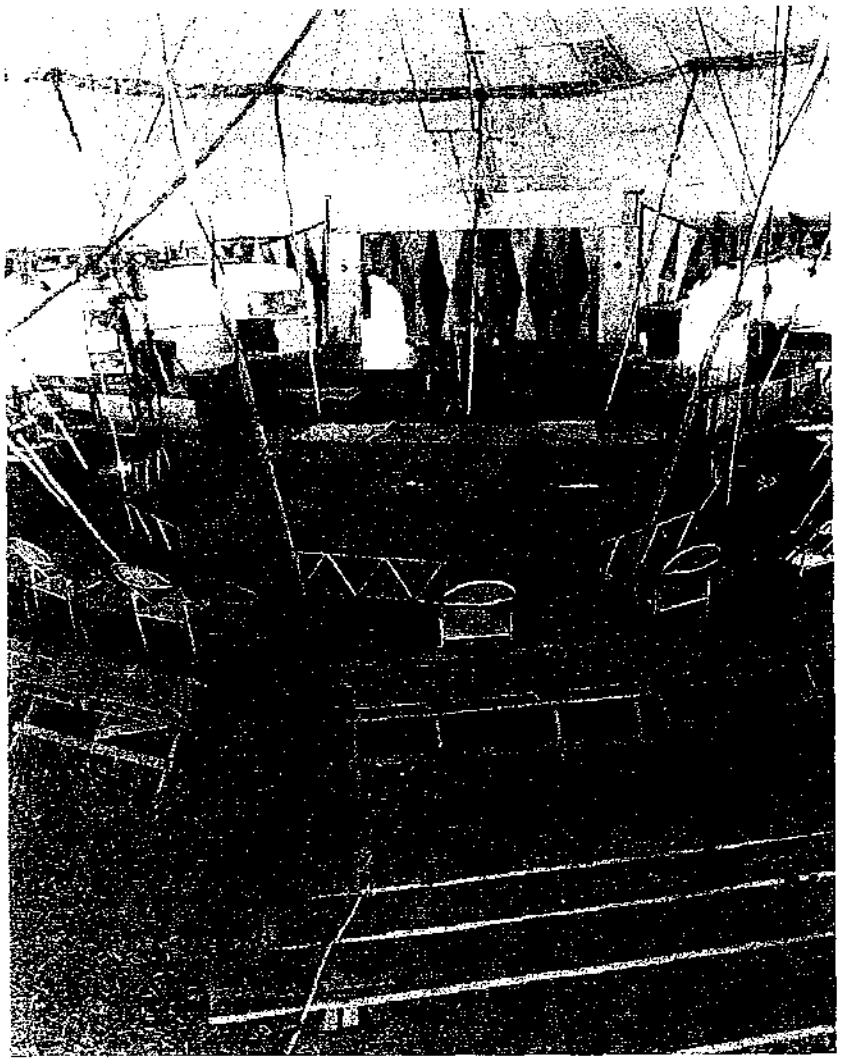
O CIRCO E SEUS PALHAÇOS

I ASTLEYS – OBSERVAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O CIRCO

Em 11 de dezembro de 1997, os habitantes da pequena cidade de Nova Aliança, no Estado de São Paulo, além das conhecidas possibilidades televisivas de entretenimento, tinham a opção de apreciar o espetáculo do Circo Astley, instalado na cidade havia duas semanas. Nova Aliança, distante 450 quilômetros da capital paulista, na época tinha uma população que não ultrapassava a marca dos cinco mil habitantes. O circo que ali se encontrava tinha uma lona precária, nas dimensões de 22 por 28 metros, suportada por dois mastros. Internamente, um pequeno palco elevava-se 40 centímetros do nível do chão e localizava-se ao fundo do circo, no extremo oposto à entrada do público. Era uma tarde ensolarada de verão e o predomínio do amarelo na lona de cobertura, que ofuscava o olhar curioso e não acostumado à luminosidade excitante, parecia duplicar a intensidade da luz solar.

Terminado o palco, um picadeiro de 4 metros de diâmetro era demarcado por uma cerca baixa de ferro. No chão, uma tira de lona surrada cobria algo em torno de 10% do espaço circular, delimitado para apresentação do espetáculo. Aquém da cerca do picadeiro, duas fileiras de cadeiras, uma de ferro e a outra de madeira, iam aos poucos compondo o espaço reservado ao público. Por fim, no limite da lona, uma pequena e rústica arquibancada de madeira completava a área destinada à acomodação da plateia.

O leitor pode estar se perguntando acerca do porquê da narrativa no passado. Não se trata apenas de um respeito cronológico, uma vez que o fato descrito refere-se a um tempo anterior ao da narração. A opção por esse tom narrativo decorre prioritaria-



Vista interna do Circo Astley. Nova Aliança – SP, 11.12.1997. Foto: Kiko Roselli.

mente da mutabilidade que permeia a vida circense. Ou seja, naquele momento era assim; hoje, pode ser que o espaço descrito seja outro, uma vez que, no circo, nada é permanente. A mobilidade e a transformação se estendem a todos os seus domínios. O

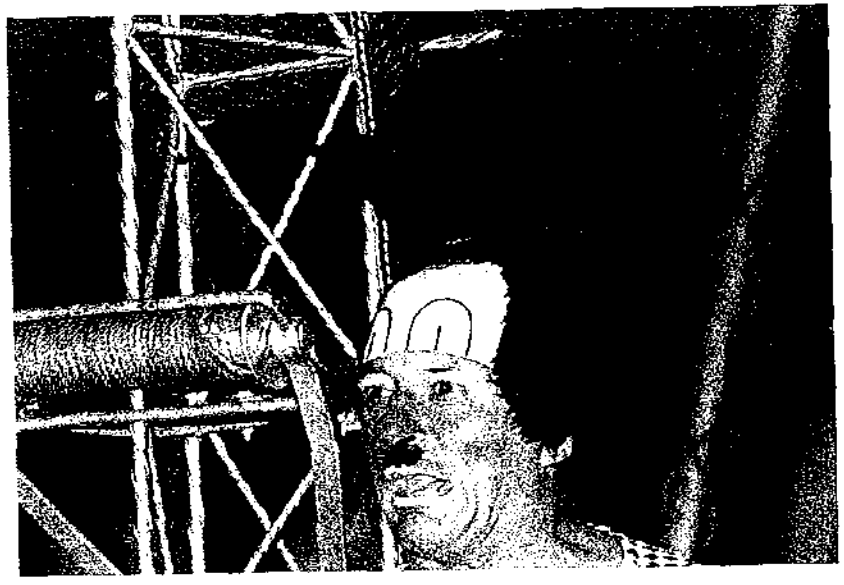
conhecido nomadismo circense motivou versos como "Arte de deixar algum lugar / Quando não se tem pra onde ir", integrantes da canção "Na carreira" (64783030), de Chico Buarque e Edu Lobo, incluída no disco dos mesmos autores, *O grande circo místico* (Som Livre, 1983). As constantes mudanças alcançam igualmente o elenco, o espetáculo e o próprio circo. A opção por uma narrativa no passado, portanto, quer, entre outras coisas, salientar que o Circo Astley pode não mais ser composto nos moldes como foram descritos. Isso se aplica ao circo, aos artistas e ao espetáculo.

Naquela noite de 11 de dezembro de 1997, o espetáculo do Astley foi dividido em duas partes. A primeira constou de números de atrações circenses, com equilíbrio em arame bambo, entrada com o palhaço da companhia, Faísca, que encenou *O caveirão*, balé aéreo em corda indiana e equilíbrio cômico de pratos. Na segunda parte foi apresentado um show com os Irmãos Vieira, dois anões que cantam, dançam, fazem brincadeiras com o público e desafiam os homens da plateia a uma medição de forças. Os Irmãos não participam da companhia; são autônomos e se apresentam em vários circos no interior do Estado, dividindo o montante da bilheteria com o proprietário do circo.

Como suporte técnico, o espetáculo teve precários recursos sonoros e de iluminação. Acompanhando o clima geral de carência, os artistas que se apresentaram na primeira parte vieram à cena com uma indumentária extremamente tímida. Igual contenção esteve também presente no desempenho das habilidades da arte circense apresentadas naquela oportunidade.

Abílio da Silva Júnior, Faísca, o palhaço da companhia, na época, contava com 44 anos de idade e declarou que se dedicava ao ofício cômico desde os dezesseis. Apesar do tempo de experiência, não se pode dizer que o artista tivesse uma personagem definida. O nome sugere velocidade e rapidez, características que não puderam ser percebidas em sua atuação, naquela noite. Sua maquiagem era bastante simples, com pequenos traços brancos nos lábios e nos olhos e uma grande mancha vermelha que cobria as duas bochechas. O nariz era igualmente vermelho e exuberante. Uma peruca prolongava a testa branca, fazendo que o rosto ganhasse proporções inusitadas.

Além de palhaço, Faísca foi o apresentador do espetáculo daquela noite, ou seja, esteve em cena praticamente todo o tempo. Ele também participou da *performance* dos anões, na segunda parte. Embora tenha trabalhado em quase todo o espetáculo, em apenas uma oportunidade foi possível apreciar as regulares destrezas cênicas do artista, na entrada de O *caveirão*. Essa entrada requer dois ou mais palhaços. Cada um deles conta ao outro uma história de coragem, envolvendo fantasmas e assombrações. A cada uma das narrativas, aparece em cena um monstro sobrenatural, assustando o mentiroso. O *caveirão* não deposita a graça no recurso linguístico. Antes, requer um razoável desempenho interpretativo para atingir o seu intento. Há, na referida entrada, uma oposição entre o ato corajoso que está sendo narrado e o seu desmentido a partir das reações corporais diante da assombração. O corpo desmente o espírito, ao desmascarar a fantasia das falas. Faísca optou por uma trucagem da peruca para salientar o seu espanto diante do monstro.



Faísca no final de O *caveirão*, Circo Astley – Nova Aliança – SP, 11.12.1997. Foto: Kiko Roselli.

Por que iniciar um capítulo que tem por objetivo traçar um breve histórico do circo com uma descrição de uma pequena companhia no interior paulista? O circo instalado em Nova Aliança apresenta um perfil que o aproxima de uma gama enorme de circos brasileiros. Trata-se de um circo pequeno, com um espetáculo de maior mobilidade estrutural se comparado às grandes companhias que se dedicam exclusivamente à arte circense, ou seja, aos números de atrações. Nesse protótipo de espaço o espetáculo vai se arranjando de acordo com as circunstâncias e oportunidades. Assim, ele pode mesclar números circenses, shows musicais, peças teatrais, astros dos meios de comunicação, comediantes, concursos entre os espectadores etc., nas mais variadas composições e arranjos. Nesse circo e espetáculo o palhaço tem papel de destaque.

Afora a diversidade do espetáculo, o grande número de companhias desse porte no Brasil e o papel especial que o palhaço proporciona no circo são características que certamente norteiam a escritura de uma história do circo brasileiro e que serão trabalhadas em detalhes oportunamente. Entretanto, antes mesmo dessa constatação, desde o início o nome do circo instalado em Nova Aliança chamou atenção. Por que Circo Astley? A bibliografia especializada aponta o inglês Philip Astley (1742-1814) como um dos fundadores do circo moderno. Haveria algum grau de parentesco entre os integrantes da companhia vista em dezembro de 1997 e o oficial da cavalaria inglesa? Não, não havia. O nome fora dado pelo proprietário em homenagem ao "criador do circo", segundo suas palavras, fato que denota o grau de conhecimento dos artistas do pequeno Circo Astley brasileiro sobre a história da atividade que até hoje praticam. Ressalte-se desde já, entretanto, que o espetáculo concebido no final do século XVIII, na Inglaterra, por Philip Astley, como se verá, tem pouca semelhança com aquele apresentado em Nova Aliança. Mas talvez se possa adiantar que algumas características permanecem vivas e próximas, especialmente a capacidade de aproveitamento de múltiplas formas de entretenimento que o espetáculo circense absorve e organiza.

O Circo Astley, por outro lado, indicou uma espécie de ruptura com aquela tentação de associar o circo e sua história com os espetáculos da Antiguidade greco-romana. Deve-se reconhecer que

determinado objeto configura-se em um tempo e em um espaço. Sob esses critérios, ainda que demasiado genéricos, pode-se problematizar a ideia de continuidade do circo moderno com os espetáculos gregos e romanos. Em poucas palavras, o tempo é outro e o espaço é diverso. Os espetáculos antigos diferem daquele criado por Philip Astley, bem como este difere dos espetáculos circenses brasileiros atuais, especialmente aqueles que se assemelham ao assistido em Nova Aliança. Isso, no entanto, não inviabiliza o reconhecimento do circo como organização espetacular que *reapresenta* algumas das proezas que se exibiam na Antiguidade. Reconhecer o aproveitamento e a transformação de alguns números das artes circenses que podiam ser vistos em momentos anteriores, entretanto, não parece ser suficiente para sustentar a hipótese da filiação.

Uma vez predisposta a investigação sob os critérios distintivos do tempo e do espaço, há que se avaliar os sentidos que essas formas espetaculares desempenham, ou desempenharam, em seus respectivos momentos. Esses sentidos, ou simbologias, são diversos. Na Antiguidade prevaleceu uma noção mítico-religiosa que, dentre outras implicações, ancorava as práticas artísticas, esportivas e – por que não? – políticas. Essa simbologia não está presente no circo moderno. O lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se laico e, mais especificamente, comercial. Ele passou a ser regido pelo imperativo do dinheiro e da bilheteria, para sustentar a empresa, e do trabalho, para a sobrevivência dos artistas, das trupes e das famílias circenses. O culto cedeu lugar à abstração da moeda.

Poder-se-ia argumentar que as raízes do circo estariam postas no hipódromo e nas Olimpíadas da Grécia antiga. No primeiro, porque os conquistadores gregos expunham os resultados de uma façanha bélica, exibindo os adversários vencidos e escravizados. Além dessa exibição, os chefes dos exércitos traziam animais exóticos, muitos até então desconhecidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e das terras conquistadas. As Olimpíadas, por sua vez, sob o signo do esporte, expunham os atletas em disputas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos, ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas.

Como aponta Regina Horta Duarte (1995), o círculo, como organização espacial, e o diálogo, como forma de interação entre os gregos, foram praticados nos jogos funerários, nos momentos de divisão dos bens pilhados dos vencidos e nas assembleias militares. Ambos apontavam para uma relação entre iguais, equidistantes em relação ao centro, e com idêntico direito à palavra. O ideal da isonomia ancorava a organização do espaço. Entretanto, adverte a autora, associar a prática grega ao formato circular do circo moderno redunda em improcedência. Segundo Duarte,

> o circo do século XIX é um espaço delimitado pelas lonas e no qual todo o espetáculo a ser compartilhado pelo público se passa no tablado centrado. Longe de desejarmos estabelecer uma origem ou uma continuidade, percebemos que aqui tudo é muito específico: a reunião de homens, mulheres e crianças em um circo nada tem a ver com as práticas institucionais dos guerreiros helênicos; o espetáculo apresentado no centro é algo totalmente diverso dos prêmios, pilhagens e palavras equidistantes dos nobres gregos; o circo não assume, na sociedade do século XIX, nenhuma semelhança institucional em relação aos espaços sociais circulares do mundo helênico. Assim, o espaço circular, aparentemente repetido, é outro, outra é a sociedade, o momento e os homens que o constituem. (1995, p.180)

Também é comum a associação da história do circo com os jogos que se apresentavam nos anfiteatros, estádios e nos circos imperiais da Roma antiga. Entretanto, algumas cautelas são necessárias nesse movimento, pois, do contrário, termina prevalecendo aquela opinião corriqueira da crueldade e do sadismo dos espetáculos romanos, que tem como pressuposto a admissão dos tempos atuais como civilizados, adiantados e superiores, incutindo assim uma noção de superioridade que é problemática na comparação entre tempos históricos distintos. Por outro lado, a ideia de superioridade que está implícita em tal argumentação quer escamotear as brutalidades dos tempos modernos, na medida em que deixa transparecer certa naturalidade nas relações entre os homens e as coisas na sociedade. Assim sendo, parece salutar a compreensão dos sentidos dos jogos romanos em seu contexto sociocultural. Nesse aspecto, seguindo orientação de Pierre Grimal (1965, p.304),

os jogos em Roma eram, antes de mais nada, atos religiosos, momento em que a cidade se encontrava e se reconciliava com seus deuses. Os combates dos gladiadores, as disputas dos carros e os sacrifícios impostos aos vencidos davam-se em circunstâncias religiosas e psicológicas precisas que problematizam a noção de sadismo e crueldade que o cristianismo, durante séculos, quis dar a entender. Os gladiadores, por exemplo, não eram apenas homens condenados à morte, diante dos quais dever-se-ia cultuar a piedade. Antes de mais nada, eles eram atletas que colocavam suas vidas em risco, em um jogo de vida ou morte, cuja coragem era reverenciada pelo povo romano (ibidem, p.316-7). Outro importante historiador da Antiguidade, Paul Veyne, ao estudar os jogos romanos, deixou a seguinte observação:

> Não devemos deduzir a partir disso que a cultura greco-romana era sádica; não se admitia o prazer de ver sofrer em sua generalidade e durante os combates reprovava-se quem visivelmente se deliciava com os massacres, como o imperador Cláudio, em lugar de assistir ao espetáculo com objetividade, como uma exibição de coragem; no *Ancien Régime* a massa assistia aos suplícios com a mesma objetividade de princípio. A literatura e a imaginária greco-romanas não são sádicas em geral, ao contrário, e o primeiro cuidado dos romanos, quando iam colonizar um povo bárbaro, era proibir os sacrifícios humanos. Uma cultura é feita de exceções cuja incoerência escapa aos interessados, e em Roma os espetáculos constituíam uma dessas exceções; as imagens de supliciados só figuram na arte romana porque tais infelizes foram mortos num espetáculo, instituição consagrada. Entre nós as imagens sádicas figuram nos filmes de guerra sob a capa do dever patriótico e são desaprovadas: devemos ignorar que exultamos. Os cristãos censurarão esse prazer mais do que a atrocidade da instituição. (1989, p.196)

Nos anfiteatros prevalecia a exibição de combates entre gladiadores. O espetáculo fascinava o público romano, que participava ativamente da disputa, incentivando os seus lutadores preferidos a superar todos os limites e forças. Antecedendo o evento, o espetáculo repercutia em toda a cidade, por meio de apostas e comentários diversos. O mesmo ocorria nos dias subsequentes e as conversas animadas agora versavam sobre a luta em si e as reações do

público, especialmente as do imperador e outras autoridades. A aceitação popular dos jogos (não apenas os do anfiteatro) despertou a atenção dos políticos que queriam aumentar sua popularidade. A organização das lutas nos anfiteatros (bem como a das demais formas de jogos) foi assumida e incentivada pelo imperador, com vistas à publicidade pessoal. César destacou-se nessa política.[1]

Nos estádios romanos aconteciam os jogos atléticos, diretamente importados da Grécia, com uma diferença: em Roma, predominou o profissionalismo dos atletas e das disputas. O diletantismo prevalecia nas Olimpíadas gregas, muito embora a partir do final do século V a.C. já se encontrassem, na Grécia, alguns atletas profissionais. O impulso definitivo para a adoção do modelo das disputas atléticas gregas ocorreu por iniciativa do ditador Silla (80 a.C.), quando da conquista da Ásia Menor (Weber, 1986, p.107). O esporte foi um dos ingredientes principais de uma grande festa política. Mas, apenas na época de Nero (60 d.C.) os jogos atléticos tiveram o modelo grego como norteador de um espetáculo que exibia a disputa de atletas, músicos e atores.

Igualmente às lutas dos gladiadores no anfiteatro, a disputa atlética despertava grande simpatia do público romano, particularmente as modalidades de luta e pugilato. Elas agradavam porque apresentavam duas características: de um lado, a possibilidade de acompanhar a coragem do vencido diante da morte; de outro, por conta da sensualidade que envolvia o contato de corpos em ação. Do ponto de vista do estadista e da política, as disputas nos estádios eram um elemento importante para o sistema geral da política de divertimento que se implantou em Roma (Weber, 1986, p.131). Assim, além das motivações religiosas, razões de Estado também ancoravam as disputas olímpicas e todas as outras modalidades dos jogos romanos, em seus diversos espaços.

Os jogos circenses, que se desenvolviam no circo romano, superavam os do anfiteatro e os do estádio, no gosto romano. A habilidade do condutor e a força dos cavalos eram os ingredientes

1 Os jogos romanos se estruturaram como uma deliberada política pública de divertimento de massas, minuciosamente estudada por Carl Weber (1986).

necessários para o sucesso de uma corrida. Além disso, tinham o intuito de rememorar, simbolicamente, as proezas romanas nas guerras e a reverência religiosa das divindades.

Os espetáculos do circo romano tiveram sua origem na religião, nas festas públicas que apresentavam corridas de carros e outras exibições atléticas. Diz a tradição que o quinto dos sete lendários reis de Roma, Tarquínio Tasso, fixou o lugar onde surgiria o primeiro circo. Os princípios religiosos sempre se fizeram presentes nos jogos circenses, que eram sempre acompanhados de rituais específicos (Weber, 1986, p.61). As normas da religião foram superadas apenas com o intuito de prolongar a duração dos jogos, inicialmente previstos para um único dia do ano. De qualquer forma, o vínculo estreito entre os jogos romanos, a religião e o Estado deve ser aqui acentuado, uma vez que parece ser elemento definidor dos limites que se impõem à história do circo moderno, que o distancia do divertimento de massa de Roma, das Olimpíadas e do hipódromo da Grécia. Os divertimentos e jogos públicos eram a grande política pública do Estado romano. Ligavam-se diretamente aos ideais militaristas: o uso da força guerreira para subjugar povos, fazer escravos e conquistar terras. Os jogos – no anfiteatro, no estádio e no circo – não deixavam de ser a celebração das vitórias, aliados ao culto aos deuses.

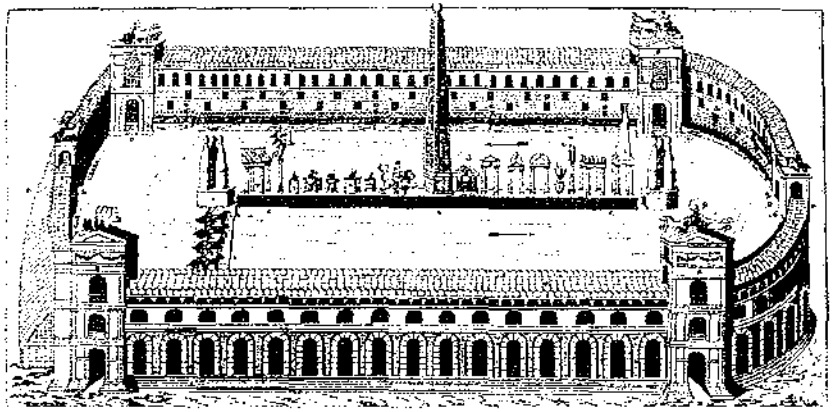
A organização espacial do circo romano adequava-se ao exercício das formas simbólicas reais e ideais. O circo-hipódromo era a principal arena para a realização de importantes eventos sociais, tais como a corrida dos carros e as cerimônias imperiais. Ele era um dos espaços privilegiados no qual se efetivava a relação do soberano com os seus súditos. A planta elíptica alongada do Circo Máximo, que comportava em seu centro uma série de símbolos, dentre os quais se destacava o obelisco, evocava os motivos religiosos dos rituais públicos.

A sacralidade reportava a Circe, que teria idealizado os jogos como dedicação ao pai Sol, posteriormente também estendida a Poseidon-Netuno. No ritual, o mito de Apolo e seu carro de fogo associavam-se ao carro de Netuno, puxado por delfins, que percorria o fundo dos mares. Os delfins, por sua vez, simbolizavam a força fecunda e regeneradora das águas (Vespignani, 1994, p.11-2).

Havia, também, nos relatos tradicionais, a associação da corrida dos carros como evocação dos favores divinos para se ter uma boa colheita no campo e um bom resultado na pesca. O obelisco do Circo Máximo associava-se a Augusto. Ele representava o raio solar e era o símbolo preferencial da relação do soberano com as divindades e com os romanos. Governante, súditos e deuses eram mediados simbolicamente por um elemento arquitetônico central no circo romano (ibidem, p.20).

À medida que o domínio de Roma se estendia para o Oriente, a original religião arcaica grega, cuja cosmogonia se voltava para os princípios da natureza agrária, foi absorvendo as novas ciências cosmológicas orientais, tais como aquelas provenientes da magia, da matemática, da astrologia e do zodíaco. Novos saberes trouxeram novos ideais, de doutrinas diversas, que se materializaram em distintos símbolos. Essa absorção coroou o circo romano de uma simbologia totalizante, como uma espécie de imagem do mundo. A arena equivaleria à Terra e o *euripo*, o fosso que separava as feras dos espectadores, seria o oceano que a contorna e a limita. O obelisco seria o Sol em sua plenitude, seguido, à direita e à esquerda, da representação dos dois mundos, o Ocidente e o Oriente. Uma corrida era composta de sete voltas na pista, o equivalente aos dias da semana, e a disputa completa comportava 24 corridas, tal como as horas do dia (ibidem, p.24).

A inserção política dos jogos circenses na vida romana legitimou a passagem do plano ideal da metáfora cosmológica para o plano real da manifestação pública e da propaganda imperial. Estado, religião e divertimento foram elementos constituintes de um projeto político mais amplo, que objetivava a legitimação da classe dirigente do Império, nascida da junção da casta de senadores com os novos burocratas provenientes das terras orientais. O ápice simbólico dessa política encontrava-se na figura do imperador. Nero, por exemplo, no ano de 66, vestiu-se como um auriga e conduziu pessoalmente um carro, celebrando a nova fundação de Roma e o início de uma idade de ouro. Os jogos circenses e as corridas de carros transformavam-se, assim, em momento culminante de um projeto político que se assegurava, simbólica e ideologicamente, na religião e no divertimento.



Reconstituição do Circo Máximo. Fonte: Weber (1986, p.84).

A ligação dos jogos romanos com a religião e o estreito vínculo entre eles e uma política estatal são elementos que diferenciam a natureza das atividades romanas daquelas próprias do circo europeu, tal como ficou conhecido a partir do século XVIII. Outro ponto discordante diz respeito ao caráter competitivo que permeava as exibições públicas em Roma, que as aproximava da atividade esportiva e as distanciava da arte, tal como ocorre nos circos. Nos números circenses não há disputa, não há vencedores. No circo moderno há – pode-se dizer – uma retomada das proezas esportivas e a transformação delas em espetáculo. As aptidões circenses ganham um caráter espetacular porque nelas estão contidos os seguintes elementos: (a) a habilidade propriamente dita, quando o artista domina a acrobacia, o trapézio, o equilibrismo, os truques de magia e prestidigitação, o controle sobre feras etc.; (b) a coreografia, que confere às habilidades individuais ou coletivas um sentido na evolução temporal e espacial; (c) a música, que contribui para a eficácia rítmica dos elementos anteriores; (d) a indumentária, que completa visualmente o propósito maior do número; (e) a narração do Mestre de Pista, que se converteu em ingrediente especial para a consecução do tempo dramático, enfatizando os momentos da apresentação, o seu desenvolvimento, o clímax e o

consequente desfecho. Por esses termos, a habilidade inicialmente apreendida, que poderia aproximar-se daquela esportiva, presente nos jogos romanos, é complementada com a adequação de todos esses elementos, em busca do melhor desempenho performático. A conjugação da habilidade com a coreografia, a música, a indumentária e a narração é fator primordial para a eficácia cênica.

No circo moderno não há o envolvimento do público em torno de uma disputa, que termina por selar a glória do vencedor e a desgraça do derrotado, às vezes terminando com seu sacrifício e com sua morte. No entanto, a morte coloca-se como possibilidade efetiva no espetáculo circense, uma vez que pode ocorrer o fracasso do artista-acrobata diante do risco a correr e do limite a ser superado. Contudo, nada que se compare à disputa na arena romana. Ainda hoje, de acordo com Roland Auguet (1974, p.7), somente o espetáculo circense combina e alterna emoções tão antagônicas como a gargalhada descompromissada e o receio aflito diante do possível fracasso do acrobata em seu salto-mortal. O riso e a morte dão ao circo um registro emocional único e contraditório.

Atribui-se ao suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, a criação do circo moderno. Ele construiu um edifício permanente em Londres, em Westminster Bridge, chamado Anfiteatro Astley. A iniciativa se estendeu para outros centros ingleses e também a Paris. No período, foram construídos outros edifícios com a mesma finalidade, a exemplo daquele criado por Charles Hughes, o Royal Circus, principal concorrente de Astley, na Inglaterra.

Desde 1758, na Inglaterra, já se organizavam espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos (Speaight, 1980, p.46). A grande proeza de Astley foi apropriar-se dessa exibição e inseri-la em uma arena de 13 metros de circunferência, em recinto fechado. Os cavaleiros das Forças Armadas inglesas poderiam apresentar-se em recinto fechado, para um público amplo. O espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala e, com isso, foi possível a cobrança de ingresso. Os exímios montadores, dispensados ou reformados do Exército da Inglaterra, puderam seguir carreira profissional, desta feita como

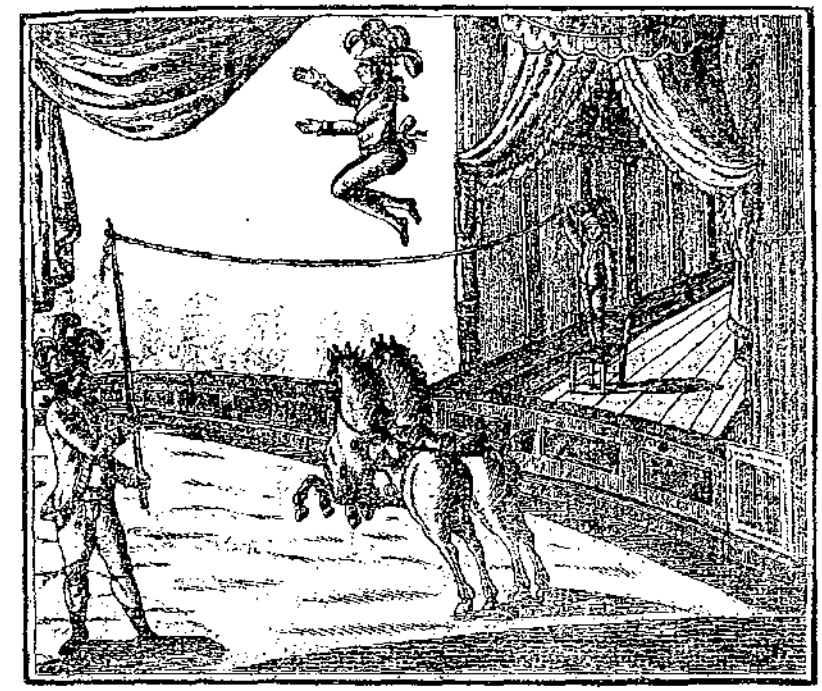
artistas. Ao mesmo tempo, as habilidades e as preferências cultuadas pelos militares e pela aristocracia poderiam, então, se expandir para as demais classes.

De início, o espetáculo concebido por Astley comportava apenas apresentações com cavalos, em várias modalidades: volteios de cavalos livres, que obedeciam à voz de comando de um treinador, executando evoluções, com ou sem obstáculos; cavalos montados por acrobatas que executavam saltos, pirâmides e outras evoluções em seus dorsos; pantomimas envolvendo cenas militares; mimodramas com cavalos e cavaleiros, quase sempre aludindo aos grandes feitos da história militar e outras demonstrações circunstanciais de destreza (cf. Rémy, 1990, p.931). Astley também compôs seus espetáculos com atos cômicos, tendo o cavalo como base.

Astley, como já anunciado, estendeu suas atividades até Paris. No continente, o espetáculo equestre recebeu uma nova roupagem. Nessa transformação, a ação de Antonio Franconi (1737?-1836) foi essencial, a partir de seu convívio com o ambiente dos espetáculos populares, vindo a ser um dos responsáveis pela introdução desses elementos no espetáculo de circo.[2] Franconi foi o primeiro grande empresário e diretor de circo. Ele conheceu Astley em Paris. Em 1793, por causa da guerra entre França e Inglaterra, Astley voltou a Londres e cedeu o seu Anfiteatro Inglês, construído em 1782, a Franconi. Astley retornou em 1802, após a assinatura do tratado de paz entre os dois países, e retomou sua casa de espetáculos. Franconi, então, ainda em Paris, instalou-se em um terreno dos Capuchinos, local em que se praticava uma gama extensa de formas de espetáculos populares. Ali, na Casa dos Capuchinos, além do picadeiro, Franconi acrescentou um palco para a representação de pantomimas.

2 Outra ação importante para a caracterização do circo moderno deve-se a Joseph Grimaldi (1778-1837). A partir de sua experiência como arlequim, depois como mimo, ele provocou a transformação e a criação moderna da máscara do *clown*, essencial para o circo. A importância de Grimaldi será tratada com detalhes no Capítulo 2, quando se abordará especificamente a história do palhaço.

Par Permiſſion de M. le Lieutenant-Général de Police.



DEMAIN DIMANCHE 12 Février 1786, MARDI 14 & JEUDI 16,

GÉNÉRALEMENT TOUS LES

Exercices d'équitation

Cartaz anunciando os Astley, Rouen, 1786. Fonte: Pretini (1990, v.2, p.793).

De acordo com o historiador do circo, Alessandro Cervellati,

> se a Astley se deve a criação do circo moderno, a Franconi deve-se o mérito de tê-lo consolidado no continente. A este vêneto de indubitável e excepcional capacidade organizativa cabe o reconhecimento de ter intuído como este espetáculo novo e alheio às complicações intelectualísticas foi o mais apropriado a representar o espírito do tempo, permeado de iniciativas inovadoras, de lutas, de revoluções, de guerras, de epopeias. De fato, a ele e aos seus descendentes se

> deve a criação daqueles famosíssimos mimodramas e pantomimas equestres para grande espetáculo que fizeram acorrer ao Circo Olímpico, nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros do século XIX, loucos de todas as classes para assistir às paródias das paradas militares revolucionárias que estusiasmavam as massas daqueles anos aventurosos. (Cervellatti, *Questa sera grande spettacolo*, in Pretini, 1988, p.16)

Diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalavam apenas nas grandes cidades. O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia. A apresentação equestre que deu origem ao circo que se conheçe nada tinha de popular. A aristocracia encontrou, com o circo, um modo de tornar espetacular o seu mais caro símbolo social, o cavalo. Em meio à onda revolucionária, sob a forma de um espetáculo detalhadamente organizado e administrado por um empresário (distante, portanto, da espontaneidade predominante nos espetáculos das feiras), o circo concentrava os ideais de uma classe que estava prestes a perder seu lugar na dominação social. Urbano por excelência, em sua origem o circo veio a ser uma maneira de expandir o encanto pela equitação para o novo público burguês (Auguet, 1974, p.15).

A tendência aristocrática do circo acentuou-se por volta de 1830, com a criação da chamada Alta Escola, que ressaltou a elegância da montaria. Com rigor e etiqueta, o objetivo dessa escola era buscar a perfeita harmonia entre o cavalo e o cavaleiro. A fineza dos gestos prevaleceu às proezas acrobáticas dos volteios. Houve, nesse intento, como aponta Roland Auguet (1974, p.18-9), o amalgamar de um ideal estético e de uma ética. À rigidez da disciplina e das atitudes formalmente corretas, associaram-se os valores da beleza, do natural e do bem-estar. Os exercícios da Alta Escola induziam à recusa da desordem e à busca de um domínio do corpo humano e do animal. As virtudes da velha cavalaria aristocrática, transformadas em ato espetaculoso, proporcionaram ao novo público burguês o apropriar-se do signo predileto de apreciação e aparência social.

A evolução dos tipos de exercício com cavalos, então, obedeceu à seguinte ordem: exercícios de equitação, cavaleiros acrobatas e Alta Escola. Os exercícios de equitação se traduziam em saltos do animal sobre barreiras e arcos, evoluções sincronizadas, salto sobre outros cavalos, montaria em pé, com um cavaleiro ou amazona saltando obstáculos, ou com vários formando pirâmides ou colunas. O desenvolvimento dessas habilidades provocou a junção dos exercícios equestres com as proezas dos acrobatas, que passaram a adaptar seus exercícios à presença e ao ritmo dos cavalos na pista, saltando destes para o chão e vice-versa, ou de um animal para outro. Finalmente, em torno de 1830, houve a introdução da chamada Alta Escola, que procurou a elegância e a sobriedade como expressões da sintonia entre cavalo e cavaleiro, almejando a perfeita harmonia entre ambos os corpos. A demonstração da habilidade humana em executar proezas sobre o cavalo, tal como aquelas das modalidades anteriores, cedeu lugar à sobriedade, que buscava a elegância e o rigor na montaria e no domínio sobre o animal, como se o cavalo fosse a continuidade do homem. A façanha, a exuberância e o risco cederam lugar ao rigor e à elegância. O artista dos exercícios equestres ou das acrobacias apresentava-se com uma indumentária despojada e apropriada aos saltos. Na Alta Escola, o cavaleiro e a amazona adotaram os trajes suntuosos das altas esferas sociais. Essa escola, de certa forma, incorporou os princípios da educação aristocrática em um espetáculo dirigido ao público burguês. Por essas características, a fineza que a Alta Escola demandava poderia ser considerada uma espécie de síntese simbólica e espetacular da Restauração, da união entre aristocracia e burguesia na consolidação do Estado nacional, sob a batuta de um imperador, momento em que os valores da velha cavalaria colocaram-se ao deleite e à apropriação da burguesia. Em outras palavras, a Alta Escola foi a expressão de uma cumplicidade entre classes (cf. Auguet, 1974, p.18-21).

Com o fim das guerras napoleônicas muitos soldados e cavalos tornaram-se inúteis. A disponibilidade de animais impulsionou a formação de trupes equestres errantes, capitaneadas pelos saltimbancos. Houve, por parte dos artistas ambulantes, em um processo constante de absorção de modalidades artísticas novas, a adoção

do cavalo e da equitação como elementos preponderantes para a nova realidade das companhias ambulantes (Rémy, 1990, p.932). Além de número artístico, o cavalo serviu como meio de locomoção para a incansável itinerância da companhia e do espetáculo.

A aproximação da arte popular das feiras com a arte equestre militar possibilitou o surgimento do espetáculo circense que vai se perpetuar até os dias atuais. Ou, para ser mais correto, com a diversificação dos espetáculos de circo, àquela união original vieram se somar muitas outras, como a coreografia, o *music-hall*, a música propriamente dita e as diversas formas teatrais, desde a pantomima e os roteiros readaptados da *commedia dell'arte*, até o melodrama, que no início se mostrou como hipodrama ou pantomima equestre (Sallée, 1982, p.65).

O espetáculo do circo moderno, em sua origem, era integralmente concebido a partir do cavalo, o que motivou a expressão "circo de cavalinhos". A exibição para uma plateia mais ampla de uma habilidade cujo gosto, até então, estivera restrito à aristocracia e aos militares resultou em certo tédio. A quebra dessa monotonia se deu com a introdução de números de acrobacias, inicialmente, e de diversos outros, em seguida, todos eles oriundos das feiras ambulantes, inclusive o *clown*. Franconi introduziu no espetáculo de cavalos as habilidades atlético-acrobáticas, o adestramento de pássaros e pombos, o equilíbrio sobre cordas, além de ter sugerido, em 1807, na França, em plena época napoleônica, o termo "circo" para nomear esse novo tipo de espetáculo. Na Inglaterra, o termo fora usado anteriormente por Charles Hughes para denominar o seu espaço, o Royal Circus. Astley preferia o Anfiteatro. A popularização e a projeção do espetáculo para toda a Europa deveram-se à ação de Astley. Dessa forma, no continente, o termo Anfiteatro prevaleceu até 1807. Certamente, Franconi se inspirou na antiga Roma. Mas a relação do signo com seu referente, nesse caso, parece referir-se à ideia de círculo, de cerco da pista de 13 metros (Pretini, 1988, p.15-6).

Não teria havido outro termo para denominar aquele novo espetáculo? Por que não se buscou uma palavra em torno do universo do teatro? No século XVIII, na França, o uso do vocábulo "teatro" e os próprios edifícios teatrais eram privilégios concedi-

dos pela Corte. Antes da Revolução de 1789, dois grandes gêneros de concessão permitiam o uso da palavra nos palcos franceses e deram-se em torno do Teatro de Ópera e da Comédia Italiana. Ao teatro das feiras, prioritariamente gestual, restou a busca de outros termos, tais como "*pièces muettes*", "*à écriteaux*" etc. Após a Revolução, em 1791, um decreto da Assembleia Constituinte aboliu a censura e os privilégios, contemplando o princípio do direito natural. Em 1794, entretanto, sob Napoleão, a censura foi restabelecida e, com ela, o regime dos privilégios. Em 8 de junho de 1806, um decreto restabeleceu a necessidade de autorização de funcionamento para os teatros; em 25 de abril de 1807, outro decreto especificou os gêneros para os teatros; em 29 de julho do mesmo ano, um terceiro decreto fixou os oito teatros que receberiam autorização para funcionamento; os demais deveriam encerrar suas atividades ou alterar a denominação. Um bom número deles optou pelo termo "espetáculos de curiosidades" (Cuppone, 1999, n.2, p.51-2). Assim, em época de concessões e privilégios, o termo "teatro" e seus derivados, como anfiteatro, estavam devidamente apropriados. Restaria a Franconi a busca em outras fontes. Ele e seus filhos criaram, em 1807, o Circo Olímpico, usando oficialmente e pela primeira vez o termo "circo", em território francês. Com a Restauração, o Circo Olímpico mudou de nome: Circo da Imperatriz e, posteriormente, Circo do Estado. Os Franconi também criaram o Circo de Inverno, ainda hoje em funcionamento. Naquele cenário, o espetáculo emergente, em recinto fechado, que fazia confluir a arte equestre com várias outras formas de espetáculos populares, recebeu da Antiguidade sua denominação.

Do ponto de vista das alterações da ordem econômica dos espetáculos, deve-se salientar que as tradicionais feiras europeias sofreram duros golpes com a chamada revolução comercial que tomou conta da Europa, no século XVIII. Aos poucos, as principais cidades trocaram as oficinas artesanais, de produção individualizada, por um processo padronizado, semimecanizado, para atender a um amplo leque de clientes. A alteração nos modos de produção e consumo ocorreu no interior de um amplo conjunto de mudanças econômicas, políticas, demográficas e de hábitos (Burke, 1989, p.266-306). As transformações na esfera produtiva provo-

caram mudanças nas práticas culturais populares. As feiras perderam, gradativamente, sua importância, tendendo ao desaparecimento. Esse esvaziamento colocou no desemprego grande número de artistas ambulantes, saltimbancos, saltadores, acrobatas etc. Todavia, o esmorecimento das feiras e da cultura popular das praças e ruas proporcionou, na realidade, uma transformação até então inimaginável. A cultura popular adequou-se aos novos tempos, criando modelos novos de manifestação, comerciais por excelência. As formas espontâneas de entretenimento foram se organizando comercialmente, visando aos novos espectadores, alçados agora à condição de compradores de espetáculos e de diversão.

Nesse quadro, o circo ocupou lugar de destaque. Além dos números equestres, os diretores de espetáculo poderiam contar com todos aqueles artistas ambulantes, inclusive os *clowns*, que se apresentavam em praças públicas, por ocasião das feiras:

> O caso mais notável de comercialização da cultura popular é o circo, que remonta à segunda metade do século XVIII; Philip Astley fundou seu circo em Westminster Bridge em 1770. Os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário. Aqui, como em outros âmbitos da economia do século XVIII, as empresas em grande escala vinham expulsando as pequenas. (Burke, 1989, p.270-1)

A atuação de Astley e Franconi deu-se a partir desse quadro político e econômico e saltadores, equilibristas, malabaristas, dançarinos de corda, engolidores de fogo, mágicos, domadores de feras, prestidigitadores etc. passaram a fazer parte do espetáculo circense, além do *clown*, criado por Grimaldi, embrião a partir do qual se formaram os palhaços atuais.

Tomados isoladamente e em si mesmos, os números circenses têm algumas ligações com os espetáculos oferecidos aos romanos e com as atrações que se apresentavam nas feiras medievais. Ocorre, todavia, que o modo de apresentação e a preparação dos cavalos para

o circo são substancialmente distintos daquela disputa de carros do circo romano. O protótipo do cavalo que veio ao circo é aquele que foi símbolo de outra organização social. Os cavalos já não tinham a mesma função nas guerras do século XVIII, se comparados à época romana. Eles eram marcos simbólicos de *status* social e hierarquia militar: no Exército inglês os cavalos diferenciavam os oficiais dos subalternos; na vida civil, eram indicadores de superioridade das castas dominantes, especialmente da aristocracia.

Por outro lado, as apresentações de animais ferozes, guiados por seus domadores (que não compunham o espetáculo original de Astley), ainda que tenham existido na Antiguidade, eram insignificantes diante da grandiosidade das várias formas de jogos que os romanos apreciavam. A luta de gladiadores nos anfiteatros, por sua vez, não chegou até o circo moderno, ao menos em seu espírito competitivo. Finalmente (e talvez este seja o argumento mais decisivo para problematizar a filiação com os espetáculos da Roma antiga), para se entender o circo moderno no interior da sociedade que o gerou, deve-se considerar que nele não restariam nem sequer resquícios de nenhum vínculo com a prática e o espírito religioso e com o intuito estatal que sustentavam os divertimentos romanos. Prevaleceram, no circo, o comércio e o dinheiro, para a expansão da empresa de diversões, e o trabalho, para a sobrevivência dos artistas. A profissionalização destes e a comercialização da cultura foram fatores determinantes desse circo que se conhece e que mantém apenas a identidade de grafia com o circo romano. A igualdade terminológica não traz consigo a similaridade semântica.

O militarismo que sustentava os espetáculos romanos tinha um sentido diverso ao da aristocracia francesa. O espetáculo romano e o do circo no momento de seu nascimento tinham o cavalo como ponto central. Entretanto, os valores simbólicos eram distintos. Nos espetáculos romanos os cavalos eram suportes essenciais para as disputas nas corridas que, por sua vez, associavam-se às conquistas das guerras, à religião, ao saber astrológico e científico orientais e aos intentos de determinada política pública. Esse universo era completamente estranho ao século XVIII, quer seja porque nele não se encontrava nenhum rito religioso, ou porque o circo de Astley e Franconi não foi nenhuma manifestação

privilegiada de qualquer política nacional de cultura e de divertimento, como se deu em Roma. O cavalo, no espetáculo circense, demonstrava habilidades que eram resultado de um trabalho de adestramento, o qual teve seu início nos meios militares. Porém, mais do que isso, para a aristocracia do século XVIII o cavalo era símbolo de posição social. Esse marco de superioridade passou pelo depuramento que é próprio da forma espetáculo e encontrou o seu complemento nas criações dos artistas populares. O circo foi uma criação específica da sociedade comercial e produtiva que rondava o século XVIII, na Europa. Ele reaproveitou diversos elementos do passado. Contudo, remodelou-os de acordo com as exigências do espetáculo comercial, sob a égide do trabalho e da troca. Quando surgiu, o circo não teve como pressuposto o ritual religioso nem o propósito de sustentar a visibilidade de uma política estatal. O circo do final do século XVIII, que se firmou no XIX, se desenvolveu em meio à imperiosidade dos Estados nacionais, fortificados e amparados por um modo de produção econômica até então desconhecido. A organização comercial e a adoção do cavalo como elemento peculiar de um espetáculo público nada têm em comum com os jogos romanos e com os espetáculos errantes das feiras. No entanto, não há como desprezar o papel reorganizador que o circo exerceu sobre as antigas formas de expressão e de entretenimento populares.[3]

As marcas originais da "militarização" do circo ainda são visíveis. Maria Lúcia Aparecida Montes (1983), mesmo reconhecendo que o espetáculo circense é oriundo da fusão de dois grupos de artes (saltimbancos e arte equestre), não hesita em apontar o que chama de "enquadramento militar" dos artistas das feiras. Segundo a autora,

> não por acaso, pois, a exibição equestre se associa ao desenvolvimento da arte da guerra, não por acaso os saltimbancos se veem enquadrados no espaço em que a exibição de sua arte, além de permitida, passa a ser valorizada, à condição de submeterem-se à disciplina militar do treinamento. Não por acaso permanece a marca militar nos alamares das roupas, nas "barreiras" com que se saúda a entrada dos artistas, na música marcial que pontua os momentos mais emocionantes do espetáculo. Arte aristocrática, o hipismo se transforma em espetáculo para o povo – e espetáculo pago – enquadrando no processo, no espaço da apresentação do espetáculo, a arte livre dos saltimbancos, enfim digna e valorizada quando marcada com as insígnias da distinção militar. A aspiração ao voo do trapezista, o equilibrista que, dançando no arame, desafia a limitação humana da gravidade, o domador que, pela coragem, submete a natureza na forma da fera – tudo isso são aspirações universais, arquetípicas talvez mas, ao serem reenquadradas no espaço do espetáculo circense no século XVIII, elas o são dentro dos valores de uma aristocracia que expande seu domínio pela exibição do seu poder, a destreza incomparável do moderno centauro, o equestre, dono do espetáculo, que é o duplo do cavaleiro, dono da guerra, do prestígio e do poder na sociedade. (Montes, 1983, p.133-4)

3 Procede a distinção que a pesquisadora brasileira Alice Viveiros de Castro propõe entre circo e artes circenses. Ver Torres (1998, p.16).

Ermínia Silva (1996, p.30-6), em sua dissertação de mestrado, *O circo: sua arte e seus saberes*, problematiza a ideia de enquadramento militar das artes populares. Segundo ela, a ideia de troca seria o referencial adequado para a análise do espetáculo circense. Ainda que essa "militarização" tenha sido elemento importante na formação do circo moderno, há que ponderar a distância dela para com aquela romana. Essa distância se manifesta de duas formas: no uso espetacular do cavalo e na relação que ambos os espetáculos mantêm com o seu tempo.

Quanto à primeira, notam-se modos muito distintos de apropriação do cavalo. Para o caso romano, o cavalo se apresenta em sua força física e virilidade, como veículo militar que se transforma em disputa nas corridas. Há, nesse caso, uma transposição imediata da ação do cavalo no campo de batalha para a arena. A força prevalece às demais qualidades do animal. No circo moderno, por seu turno, o cavalo não é sinônimo de força e não há aquela transposição da guerra para o esporte. O adestramento do animal revela potencialidades que permitem aos artistas desempenhar suas habilidades, tanto no chão como no dorso do cavalo. Também revela o poder humano de transpor ao animal comportamentos de distinção e elegância. Nesse caso, a apropriação do cavalo se dá de forma indireta, filtrada por valores de classe que enfatizam a harmonia, a leveza, a destreza e a beleza.

Quais as relações possíveis entre o espaço circense comercial, que no início se mantinha em recinto estável, mas que se tornou itinerante, e aquele grandioso, religioso e político dos romanos, cuja expressão maior foi o Circo Máximo?

Pode-se dizer que para os romanos havia uma relação temporal calcada na ação guerreira do presente, visando à manutenção dela em um devir. As corridas na arena remetiam imediatamente às peripécias guerreiras que participavam da vida romana e, ao mesmo tempo, aliadas aos intentos religiosos e estatais, almejavam a manutenção da ordem e do modelo político por um longo futuro. Elas eram a reposição de um ideário religioso e político que visava à perpetuação das formas de organização e de vida dos romanos. Essas dimensões são estranhas ao circo moderno. No momento em que surgiu e se firmou, em torno da Revolução Francesa, muito embora estivesse em sintonia com os mais avançados protótipos da economia da época, o que é perceptível na organização comercial do show, o espetáculo circense e o cavalo que dele participava remetiam a uma nostalgia, reminiscência de modos e valores do passado. Houve a nítida constatação da inutilidade militar do animal. O cavalo e suas habilidades refizeram, sob a forma de espetáculo comercial, os laços simbólicos da aristocracia. Era leitura espetacular do passado, desprovida de intenções diretas de perpetuação de uma ordem em ruínas, que foi devidamente apropriada pelos novos modos de organização das formas artísticas e de entretenimento. Se, nos momentos próximos à Revolução, o espetáculo circense conseguiu sintetizar o impulso revolucionário, tal como afirmou Cervellatti, anteriormente citado, em seguida, em torno de 1830, a partir do advento da Alta Escola, o cavalo deixou os campos de batalha para uma reposição, como símbolo de um passado, revisto à luz das novas forças econômicas e comerciais. Ele, sozinho, não era mercadoria suficiente para garantir a totalidade do espetáculo que será oferecido para compra. Outros artistas e números vieram se somar ao espetáculo original. Simbolicamente, portanto, no contexto da fineza e elegância que a Alta Escola praticava, o cavalo associou-se a valores do passado. Esse reviver simbólico e espetacular, contudo, aconteceu em uma ordem real, não mais na esfera da política (de reposição, no presente, de valores estatais e religiosos, como no caso romano), mas no âmbito das relações comerciais, de troca e de trabalho.

A união da arte equestre com os ambulantes que estavam com seus dias contados nas feiras modificou a ordem militar. Houve um movimento contínuo de trocas e transformações. No contexto da realidade comercial, o circo e seu espetáculo, por exemplo, vão desenvolver modos peculiares de manifestação que nada têm em comum com a origem aristocrática. Um deles é o nomadismo, absolutamente avesso ao sedentarismo da nobreza, e que veio a ser a característica principal do circo. Outro, ainda, diz respeito à diversidade dos espetáculos circenses, contrariamente à rigidez dos gêneros de espetáculos que o século XVIII e sua estética cultuavam.

Ao lado, entretanto, da exaltação das ações guerreiras e militares, próprias à Revolução, e, posteriormente, da consagração do Estado nacional e da pessoa do imperador, no momento da Restauração, que dariam, ambas, ao circo equestre uma leitura exclusivamente simbólica em relação ao contexto histórico no qual ele se efetivou, deve-se levar em conta, também, outra ordem de registro; qual seja, aquela que aborda o espetáculo em si e seus feitos, os quais se traduziram, sobretudo, no fascínio e admiração do público. No terreno estrito do espetáculo, o circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular.

O ambiente francês do período era de embate acirrado entre as regras rígidas dos clássicos e os impulsos do romantismo de subversão dessas normas. Em pleno século XIX, após a agitação revolucionária e a despeito das investidas de Napoleão, as regras clássicas continuavam imperando no terreno da criação literária. Essas normas colocavam o teatro no centro da atividade artística e, no interior deste, a *Comédie Française*. Os gêneros ainda se colocavam como estanques e o ideal era a convergência entre o tempo ficcional e o tempo real, em uma leitura das mais acirradas da verossimilhança. Os românticos, por seu turno, procuraram subverter a racionalidade dos clássicos e buscaram libertar a inspiração das correntes da lógica e das técnicas da criação. Inspirados em

Shakespeare, eles propuseram a imaginação, o lirismo e a liberdade criadora como norteadores da criação artística. Com isso, as barreiras entre o trágico e o cômico seriam deliberadamente abolidas e o emergente drama trabalharia com o jogo de oposições entre o riso e as lágrimas, o corpo e a alma, o homem e a sociedade etc. Estavam mais do que postas as ligações da cena com a história, sob o lema da "cor local". As paixões deixaram de se submeter à rigidez dos versos e se exacerbaram, especialmente quanto ao conflito com as imposições da ordem social e da moral. Valorizando o eu, o romantismo explorou os desacertos deste com as regras sociais. Igualmente, as tímidas alusões dos clássicos acerca do corpo e da sexualidade ganharam a primazia da liberdade: "O herói romântico afirmava corajosamente o seu direito à liberdade afetiva. Depois, só lhe restava, como saída satisfatória para a moral pública, morrer com dignidade" (Prado, 1978, p.177).

Nesse quadro, o espetáculo circense, nascido da junção da arte equestre com outras formas de espetáculos das feiras e dos saltimbancos, colocou-se nitidamente no terreno romântico, especialmente porque conseguiu a confluência de dois dos mais caros ideais do romantismo: a exaltação do nacionalismo e a retomada e valorização das formas populares de espetáculos, uma vez que, nestas, segundo a crença romântica, estariam as raízes da identidade de um povo e de uma nação.

O circo também manifestava sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, quer seja pela via do sublime quer pela do grotesco.

No ambiente do século XIX, o circo reservou à mulher um lugar de destaque, e a graça feminina, nos exercícios da Alta Escola, associou-se aos movimentos do cavalo. O mito da criatura frágil foi testado diante da força instintiva do animal. Mais do que a graça, o espetáculo circense explorou e conciliou o erotismo com

os "fantasmas os mais etéreos da sensibilidade romântica" (Auguet, 1974, p.27).

No circo, desde seu início até os dias atuais, o corpo desafia seus limites. O artista tem consciência de que pode fracassar. O desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção. O público, por seu lado, presencia a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados. Em seguida, o espetáculo é acometido pela descontração da *performance* dos palhaços. No espetáculo circense o corpo do artista mostra toda a sua potencialidade. Ele se desnuda para revelar, no espetáculo, a sua grandeza. Riso e fracasso, descontração e possibilidade de queda são os componentes extremos que embasam o espetáculo de circo. A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, em seguida, com o riso descontraído dos palhaços. Em um polo, o corpo sublime dos ginastas; no outro, o grotesco dos *clowns*. Em forma de espetáculo, o corpo acrobático, no chão ou nas alturas, explora o sublime e desafia as leis naturais. No extremo oposto, como sátira do próprio circo, o corpo grotesco dos palhaços enfatiza o ridículo das situações sublimes, ou, então, presta-se ao jogo cômico improvisado cujo objetivo último é a gargalhada descontraída da plateia.

Mas e o Circo Astley, visto em Nova Aliança, em dezembro de 1997? Quais seriam suas ligações com aquele espetáculo que se firmou no século XIX, particularmente na França? No Brasil, a atividade circense teve uma configuração particular, ainda que próxima e muitas vezes similar ao mundo europeu, mesmo porque ela se firmou a partir dos ecos e da influência das famílias circenses da Europa.

Desde o século XVIII tem-se registros de artistas ambulantes percorrendo as cidades brasileiras que, dentre outras habilidades, executavam números próprios do espetáculo circense. As referências apontam os ciganos como responsáveis por essas apresentações, que ocorriam, frequentemente, em festas religiosas:

> Sabe-se também que no último quarto do século XVIII já existiam grupos circenses indo de cidade em cidade, em lombo de burros, fazendo de tudo um pouco em pequenos espetáculos em dia de festa. Acredita-se que, com as constantes perseguições aos ciganos na

Península Ibérica, muitos tenham chegado ao Brasil e entre suas atividades incluíam-se a doma de ursos, o ilusionismo e as exibições com cavalos, conforme relata a já citada pesquisadora Alice Viveiros de Castro:

"Sempre houve ligação dos ciganos com o circo. No Brasil, no Setecentos, há registros de padres reclamando dos ciganos, que usavam estruturas parecidas com as do circo de pau fincado. Eles vieram para cá expulsos da Europa, e eram domadores, exímios cavaleiros, tinham cavalos etc. Por isso, antes mesmo de Philip Astley ter um circo, já havia arte circense no Brasil, obviamente não em um circo como se conhece hoje. Os ciganos usavam tendas, que não sabemos exatamente como eram, mas existem essas referências, normalmente negativas. Naquele tempo, nas festas sacras, havia bagunça, bebedeira e exibições artísticas. Os padres escreviam relatos pondo a culpa nos ciganos e nos artistas. Bom, havia de tudo, até teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade e faziam o que fizesse mais sucesso naquele lugar, em função do gosto da população local." (Torres, 1998, p.19-20)

Naquele momento, contudo, esses ambulantes não se configuravam como companhias de espetáculos, mas sim em pequenos grupos, muitas vezes com relações de parentescos, que se exibiam nos diversos lugares, tal como se dava nas festas populares do continente europeu.

No século XIX, entretanto, movidos pelos ciclos econômicos, especialmente o do café e o da borracha, grandes circos estrangeiros visitaram o país. O itinerário incluía as cidades litorâneas, estendendo-se até o estrangeiro, em Buenos Aires. Muitos artistas e mesmo famílias inteiras dessas companhias, uma vez em solo brasileiro, resolveram permanecer por aqui. Aos poucos eles foram se organizando, criando relações e fortalecendo os laços de sociabilidade, às vezes incorporando os artistas ambulantes. Esse processo terminou por solidificar uma prática conhecida do circo brasileiro, a organização de companhias familiares. Assim, a partir do século XIX, toda a prática circense brasileira se organizou em torno do circo-família. Mais do que gerenciadora de um espetáculo, a família circense transformou-se em um depositário de saber e em uma escola. Segundo Ermínia Silva:

A organização do trabalho circense e o processo de socialização/formação/aprendizagem formam um conjunto, são articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do *circo-família* só pode ser adequadamente avaliado se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o *circo-família*. (1996, p.13-4. Grifos da autora)

As famílias que se dedicaram à atividade circense no Brasil envolveram todos os seus membros na realização do espetáculo. Mais ainda: se o espetáculo era familiar, também o eram as formas de ensino e aprendizagem. Essa prática, com o passar dos anos, consolidou algo que talvez seja típico do circo brasileiro, isto é, a idéia de tradição circense. Desde cedo a criança era iniciada nas lides circenses, de modo que sua formação (como artista e cidadã) se dava, prioritariamente, debaixo da lona. Essa formação não conduzia à especialização em determinado tipo de número. Ao contrário, a educação no interior do circo buscava a totalidade, desde o montar e desmontar da lona, até as proezas dos números artísticos. Por preferências e habilidades particulares, as famílias foram se dedicando a números específicos. Porém, mesmo nesses casos, a transmissão do saber circense incluía os ensinamentos necessários à sobrevivência do espetáculo e da família. Essa educação, que se estrutura a partir da vida prática, ainda se mantém, e o Circo Astley instalado em Nova Aliança é um dos vários exemplos disso:

Tratava-se, mais do que morarem juntos, de um compromisso com seu "mundo" e tudo o que nele estava envolvido. Somente os circenses eram conhecedores da arte de armar e desarmar um circo, ou um "aparelho". Eles mesmos garantiam a sua segurança e a do público que assistia o espetáculo ... Como se diz na linguagem circense "todos tinham que ser bons de picadeiro e bons de fundo de circo". No entender dos circenses brasileiros, a referência aos "tradicionais de antigamente", ou àquele que dizia "sou um artista de circo", explicitava que saber executar um número de picadeiro representava uma das fases da construção de um artista circense "verdadeiro". (Silva, 1996, p.70-1)

Essas características do circo brasileiro se configuraram, certamente, como formas de manutenção e continuidade dos laços

sociais e de preservação das formas culturais. Elas se desenvolveram por força da própria sobrevivência, pois desde cedo os circenses sentiram uma sociedade refratária ao seu modo de vida. Essa constatação tornou necessário o deslocamento contínuo das companhias e, afora uns poucos exemplos, pode-se afirmar que o circo brasileiro encontrou no nomadismo o seu principal meio de sobrevivência. A permanência de um circo num lugar, além das relações imediatas com a vizinhança onde se instala e com a cidade de um modo geral, sempre dependeu de vários outros fatores, tais como condições climáticas, aceitação do espetáculo com o consequente retorno de bilheteria, extensão do repertório etc. O nomadismo incomodou sobremaneira os intentos sedentários de uma vida imperial, e depois republicana, que queria se firmar como nação. Ou seja, em um momento histórico que apregoava o enraizamento da população em sua cidade ou Estado, a fim de sedimentar uma identidade, quer seja regional ou nacional, a itinerância circense caminhava na contramão dos intentos oficiais. Quando se lutava por um teatro nacional, com valores e exemplos locais, uma bandeira adotada pelo movimento romântico no Brasil, o circo dava o exemplo do desenraizamento, do estar em vários lugares sem ter morada fixa. A atividade circense, no século XIX, incomodava os intuitos nacionalistas. Mas, além de provocar incômodo, os artistas nômades despertavam o fascínio. Regina Horta Duarte estudou em detalhes esse fenômeno. Segundo a autora,

> a presença dos artistas errantes nas cidades causava uma série de mudanças em seu cotidiano. Entretanto, se havia o receio, um sentimento inegavelmente presente, havia também o deslumbramento, não menos marcante. Seria muito simples pensar na mera coexistência dessas sensações: medo e fascínio. Mas talvez um outro esquema possa expressar mais adequadamente as relações entre esses nômades e os sedentários: temor e maravilhamento se enredavam nessa trama. Temia-se justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, assim como a incontrolável e prazerosa transformação da cidade. Por outro lado, os perigos daí decorrentes atraíam. O que maravilhava também ao mesmo tempo assustava: as possibilidades abertas pelas alterações advindas do nomadismo, explicitado não apenas na mobilidade geográfica dos artistas, mas, como veremos, no estilo de vida por eles construído. (Duarte, 1995, p.39-40)

Para além da história das vivências cotidianas e das contradições daí advindas, deve-se, entretanto, também enfatizar que a consolidação do circo brasileiro e de seu espetáculo tomou orientações diversas das europeias. O circo brasileiro não se instalou em uma sociedade com valores aristocráticos consolidados. Para a história do circo isso significa dizer que um dos seus maiores símbolos, o cavalo, não teve, em terras brasileiras, o sentido maior que ocupou no circo da Europa. Aqui, ao contrário, prevaleceu a pluralidade artística dos saltimbancos. Ou seja, o "militarismo" que Astley incorporou ao espetáculo circense não teve força impositiva por aqui, muito embora ele esteja presente na organização do espetáculo. Contudo, sua presença não foi decididamente significativa. O Brasil adotou o espetáculo mesclado, com predomínio das habilidades artísticas e corporais dos artistas ambulantes. Apenas no século XX o circo brasileiro incorporou, por exemplo, os animais e as feras amestradas como elementos prioritários de seu espetáculo. Antes, eles eram poucos.

A organização da empresa circense modulou-se, inicialmente, a partir das famílias. Contudo, principalmente a partir das últimas três décadas do século XX, o circo brasileiro vem passando por um processo de transformação em suas formas de organização. Nesse processo têm imperado a ideia e a prática da empresa capitalista de contrato de mão de obra especializada. Isso se torna evidente nas grandes companhias, como o Circo Garcia, o Tihany, o Beto Carrero, o Vostok e outros. Para os grandes circos não prevalece mais a organização em torno do núcleo familiar, que se encarregava da parte artística e de todas as outras funções, como montagem e desmontagem, secretaria, capatazia, bilheteria etc. Essas companhias passaram a adotar uma rígida e esmiuçada divisão de trabalho, cabendo aos artistas unicamente a apresentação de seus números, com o consequente cuidado de seus aparelhos artísticos. Cabem-lhes as responsabilidades exclusivas que o número artístico requer, com especial atenção à manutenção dos equipamentos, especialmente visando à segurança dos artistas e do público.

Os artistas, de um modo geral, ainda se organizam em torno de trupes familiares. Muitas dessas famílias brasileiras foram proprietárias de circos em um passado recente e abandonaram a

iniciativa empresarial para se dedicar somente à prática artística. Elas ainda mantêm os vínculos nos quais se formaram. Deve-se salientar, entretanto, que apenas recentemente o país adotou a iniciativa de escolas circenses, abrindo com isso o leque de arregimentação e de formação de artistas. Mas, contraditoriamente, a maioria dos alunos formados pelas várias escolas de circo dirige-se à atividade teatral. Até o momento, são ínfimos os resultados dessa política para a renovação do espetáculo circense. Uma das razões desse direcionamento para o teatro deve-se à sedução e à riqueza espetacular que o universo circense proporciona à desgastada cena realista. Assim, a adoção da linguagem circense vem dando um novo alento ao teatro, especialmente aquele de índole experimental. Por outro lado, apesar de as grandes companhias circenses adotarem o modelo empresarial, a política de contratações que exercem não contempla as mínimas garantias trabalhistas. Prevalecem, ainda, os contratos verbais, com vínculos precários, suscetíveis de um rompimento a qualquer hora. As relações de trabalho passam ao largo das leis e os artistas não têm nenhuma espécie de garantia ou previdência social. No geral, os salários oferecidos são baixos. Para compensar essa precariedade, e como forma de ampliação dos ganhos, os proprietários oferecem aos artistas a exploração de vendas de produtos no interior do circo, com um percentual destinado à empresa. Como são muitas as trupes, a exploração comercial tem se diversificado, proporcionando uma concorrência acirrada e constrangedora ao público. Isso apenas corrobora a desunião da classe circense, que favorece unicamente o empresário.

Mas essa é a realidade de uma parte apenas da atividade circense no Brasil, aquela reservada às grandes companhias empresariais, que se dedicam exclusivamente às atrações circenses. Um grande número de circos preenche os espaços de lazer do brasileiro, dividido em pequenas e médias companhias. Nestas, de um modo geral, os laços familiares são basilares à empresa e ao espetáculo. Com frequência, esses circos contratam outras famílias para solidificar o espetáculo. Entretanto, as relações contratuais são igualmente precárias:

> A família circense, quando proprietária, revela-se através de uma constelação associada a um empreendimento artístico (pai, mãe, filhos, filhas, genros, noras, netos e netas), porém, guardando nas relações de trabalho o mesmo esquema de dominação presente na estrutura familiar – o pai e wão também os patrões de seus filhos, genros ou noras, que a eles se submetem duplamente (como filhos e como assalariados) sem, no entanto, manifestar em relação a essa sujeição uma crítica ou uma consciência muito claras ... Em torno dessa constelação maior gravitam outras constelações, formadas por pequenas famílias assalariadas, que desempenham no circo uma série muito diversificada de funções (artistas, capatazes, cenotécnicos), sujeitas a um regime salarial bastante duro que, no entanto, vem mascarado pelo proprietário do circo, através de uma atitude patronal típica: a exiguidade do salário não deve ser tomada como um fato em si, segundo o patrão, mas deve ser complementada por uma visão mais abrangente, pois o assalariado mora no próprio espaço destinado ao empreendimento circense, em caravanas ou barracas, que fornecem a seu morador condições mínimas de conforto (água e luz, pagos pelo patrão). (Vargas, 1981, p.47-8)

Se o grande circo dedica-se exclusivamente aos números de atrações, nos pequenos e médios assiste-se a uma diversificação notável, mesclando artes circenses, peças teatrais e shows com artistas dos meios de comunicação de massa. Pode-se dizer que, ainda hoje, mantém-se atual a classificação elaborada por Magnani na década de 1970. Ele detectou três categorias básicas do espetáculo circense no Brasil: o circo de atrações, o circo-teatro e o de variedades. O primeiro tipo de espetáculo é exclusividade dos circos de grande porte e se restringe à arte circense tradicional. O circo-teatro dedica-se à apresentação de dramas e comédias, com predomínio evidente destas últimas. O circo de variedades busca mesclar as atrações circenses, com shows diversos e até com peças teatrais (Magnani, 1984, p.109).

O contato ininterrupto que os circenses estabeleceram com o teatro e seus artistas possibilitou o desenvolvimento de uma modalidade de espetáculo diferenciada: o circo-teatro. Se as cidades brasileiras, especialmente as do interior do país, ansiavam pela representação teatral, durante um longo período coube ao circo a satisfação desse desejo. Em plena época de predomínio do romantismo na capital federal e nos principais palcos do país, o circo, à sua maneira, o que quer dizer, enfatizando o melodrama, estendeu esse ideário às mais diversas localidades.

Nas modalidades do circo-teatro e na de variedades, o circo deixa de lado o espetáculo grandioso para se inserir na vida do bairro ou da pequena cidade como uma casa de espetáculos diversos, uma espécie de "centro de atividades culturais", que apresenta arte circense, shows musicais, shows humorísticos, peças teatrais (especialmente comédias), shows com participação dos habitantes da localidade etc. Isso, certamente, traz ao pequeno e médio circo brasileiro um lugar diferenciado na história do circo, ou seja, ele veio a suprir uma carência cultural, especialmente nas localidades longínquas, desprovidas de quaisquer iniciativas de políticas públicas de cultura. O circo levou e tem levado a setores significativos da população brasileira o contato com produtos culturais diferenciados, especialmente o teatro (Magnani, 1984, p.69). Os circos pequenos e médios, a seu modo, ao buscarem uma fórmula ágil e integradora de várias modalidades artísticas, procuraram atender a uma demanda por entretenimento cultural, transformando-se em locais de convivência e socialização. Nesse aspecto, apesar da presença maciça dos meios de comunicação de massa, o circo não sucumbiu. Como afirma Magnani, "não só sobrevive como ademais mantém com eles uma série de vínculos que é preciso levar em consideração" (ibidem, p.24).

O Circo Astley, instalado e visto em Nova Aliança, enquadra-se nessa categoria de espaço e espetáculo. Como espaço de convivência, ele procura atender de modo diferenciado às necessidades culturais e de lazer de pequenas cidades que não têm uma estrutura cultural solidificada. Ao justapor diversas linguagens artísticas diferenciadas, ele cumpre seu papel de preencher a ausência de políticas públicas de cultura. O espetáculo visto apresentou, na primeira parte, números circenses e, na segunda, um show com os Irmãos Vieira. Assim, o Astley não apenas conserva a difusão da arte circense, como mostra-se aberto à adequação a outras formas de entretenimento propostas e veiculadas pelos meios de comunicação. Essas características dão ao Astley, bem como a uma gama enorme de circos atualmente em atividade no Brasil, a necessária sobrevivência. Se essa forma de entretenimento popular sobrevive adaptando-se às características e ao gosto de seu público e às influências externas, conserva, no entanto, alguns elementos que constituem seu arcabouço, presentes tanto nos circos-teatros como nos circos de variedades (Magnani, 1984, p.111).

Assim sendo, os pequenos circos ainda conservam, primeiramente, o caráter de convívio festivo para o público de todas as idades. Os velhos revivem o passado, por meio dos dramas; os jovens têm um lugar de encontro com artistas e cantores de rádio e televisão e podem usufruir ao vivo as músicas da moda, especialmente a sertaneja/romântica; e as crianças se encontram na liberdade descontraída e risível dos palhaços. Mas, deve-se salientar, em todas essas possibilidades faz-se presente o palhaço, quer seja no drama ou na comédia, quer seja no show, na entrada, no esquete ou na comédia. O palhaço é a figura central dos espetáculos nos pequenos e médios circos, em qualquer uma de suas modalidades. Ele é a personagem responsável pela insolência e irreverência, que é capaz de satirizar a todos e a tudo, especialmente as instituições (ibidem, p.112). Portanto, diferentemente dos grandes, nos circos pequenos e médios o palhaço tem um lugar de destaque no espetáculo. Ele tanto participa das entradas, ou mesmo de outros números, da primeira parte, como também está presente nas peças e nos shows que compõem a segunda parte do espetáculo, com as mais diversas funções.

A pluralidade do espetáculo circense brasileiro propiciou ao palhaço o desempenho de papéis e funções que o espetáculo clássico europeu desconhecia. Com efeito, no Brasil, além das entradas e reprises, o palhaço teve e tem lugar significativo na prática teatral que os circos desenvolveram e ainda desenvolvem. Os melodramas abrigaram e até expandiram o vetor cômico das peças dramáticas. Além disso, todo um repertório de comédias foi, aos poucos, sendo formado, de modo que o artista cômico do picadeiro pôde expandir sobremaneira as suas formas de atuação. Desse encontro adveio uma forma cênica aberta, formada e baseada na capacidade de interpretação e de improvisação do palhaço, que teve a liberdade e a audácia de não estar restrito a gêneros fechados. Assim, as tradicionais entradas clownescas passaram a integrar as peças cômicas e melodramáticas, enquanto, ao mesmo tempo, a dramaturgia trouxe motivos para a criação de muitas outras entradas circenses.

Para o público, o circo e seus espetáculos vêm preencher, no imaginário, a lacuna da liberdade. O picadeiro iluminado é o centro convergente desse impulso centrífugo do olhar e da atenção; local em que tudo, ou quase tudo, se realiza ou pode vir a realizar-se. O nomadismo que propicia o perambular por diversos lugares, sem se fixar em canto algum, fascina aqueles que se sentem aprisionados às amarras do cotidiano. O circo efetiva e realça o inconformismo da platéia para com o seu dia a dia. É certo que esse inconformismo manifesta-se apenas no vagar melancólico de uma expressão momentânea do desejo, que se desfaz tão logo apagam-se as luzes do picadeiro e assiste-se ao desmontar da lona, com a consequente partida da companhia. Restarão na memória as proezas de uma gente que tem a coragem de não se prender aos lugares e seus hábitos. Uma gente livre.

Mas a sorrateira liberdade, inquilina intrusa de uma moradia que a rejeita e sempre se quer ocupada pelas regras e obrigações, aos olhos dos circenses se transforma em necessidade. A máxima de João Guimarães Rosa, segundo a qual o sapo pula por precisão e não por boniteza, poderia ser aplicada ao circo. O nomadismo impôs-se como recurso de sobrevivência, uma experiência, aliás, conhecida e praticada pelos antigos saltimbancos. A diversificação dos recursos culturais de entretenimento, moldados sob a força da comercialização, em uma sociedade que não pode sobreviver sem a presença do comércio e do lazer, por alguns denominada democratização cultural, trouxe aos circenses o imperativo da concorrência. Seus espetáculos são "repetitivos", isto é, não apresentam e não evidenciam a novidade, aquele elemento diferencial que faz que a obra de arte seja única, aos olhos dos valores estéticos os mais enfatizados pela sociedade de classes. A compensação do repetitivo, no caso do circo, propulsionou a expansão horizontal do público.

Parece haver, contudo, nesse processo, um mecanismo ilusório de análise. A mesma obra dramatúrgica, por exemplo, encenada por diretores e atores diversos, é tomada como obra distinta. Por que o mesmo critério não pode ser aplicado ao espetáculo excêntrico do circo? Duas trupes de acrobatas não executam o mesmo número: as habilidades são diversas; o domínio técnico deixa-se evidenciar mais em uma que em outra; a indumentária, a expressão e a colocação do corpo no espaço cênico e a música

adotadas por cada uma delas são flagrantemente distintas. Assim, as duas atrações são rigorosamente diversas e apresentam concepções e leituras divergentes de um mesmo roteiro. A distinção entre o novo da arte e o repetitivo do circo, então, menospreza a evidência dos fenômenos para se ater unicamente aos cânones estéticos. O olhar analítico, que se quer idôneo, não atenta ao objeto em si e deixa-se guiar por ditames reflexivos que cultuam a grande arte, a partir de classificações no mínimo problemáticas. A opinião anterior, forçadamente ideologizante, sobrepõe-se ao fenômeno.

Faísca com os Irmãos Vieira. Circo Astley Nova Aliança – SP, 11.12.97. Foto: Kiko Roselli.

Aos circos, especialmente os pequenos, a necessidade comercial – para não dizer o imperativo da sobrevivência – determina uma errância que é vista, do outro lado, como expressão de liberdade. Aliás, essa imagem é estrategicamente adotada e difundida pelos circenses como forma, inclusive, de engordar a bilheteria. A visão do espetáculo e da vida do circo como materialização da liberdade, assim, corresponde a um estratagema que tem como contraponto a necessidade e, portanto, o sonho encontra o seu enraizamento material na existência.

2 OS PALHAÇOS E SEUS TIPOS

No picadeiro, os palhaços desenvolvem curtos esquetes, também denominados entradas. Eles preveem ao menos um conflito e, para tanto, necessitam de, no mínimo, dois atores, desempenhando funções distintas. Os conflitos são explorados de forma a se extrair deles o seu potencial cômico. A exploração do insólito apoia-se em uma personagem específica, o palhaço. Mas o termo assim posto não corresponde à exatidão porque o conflito, frequentemente, é explorado por dois palhaços. Ambos trazem aquela roupa exagerada, denunciando, de um lado, a incompatibilidade e as desmedidas entre o corpo e a roupa que o cobre e, de outro, a aberração da vestimenta como indicador da "imbecilidade" de quem a usa.

Acompanhando o descompasso da roupa, os sapatos também são excessivamente exagerados e impõem à personagem a necessidade de um andar especial. Alia-se, ainda, a esses adereços uma peruca incomum, que muitas vezes ressalta uma descomunal careca. Às vezes, uma esquisita bengala vem compor essa caracterização bizarra.

Além da indumentária, os palhaços têm como característica própria o cobrir partes do rosto com uma maquiagem carregada, distribuída entre o branco, o vermelho e o negro. Estas cores contornam a boca, os olhos e as bochechas. Mas a característica particular do palhaço é o nariz inchado ou achatado, na maioria das vezes enfatizado por um vermelho que se destaca de todo o rosto.

Uma mesma caracterização exterior serve de base à dupla cômica circense. No entanto, cada um dos componentes tem funções específicas no desempenho de uma entrada. Nessas situações, há

um palhaço principal e outro secundário, o "crom" ou "escada", na linguagem circense. Nem sempre os cômicos mantêm essa relação por todo o espetáculo, especialmente quando há na companhia alguém que está sendo preparado para a profissão. A participação do apresentador do espetáculo na *performance* dos palhaços também é algo que ocorre com muita frequência. O exemplo descrito a seguir apresenta uma dupla de palhaços de um grande circo brasileiro da atualidade. Cremoso e Charlequito foram visitados no Circo Beto Carrero, em 25 de abril de 1998, na cidade de Marília – SP.

Charlequito e Cremoso apresentaram reprises fundadas no gestual, com poucas falas, o que denota a sintonia do artista com o público, em decorrência, principalmente, do tamanho do circo. No espetáculo em Marília pôde-se ver uma peculiaridade: antes do início, Cremoso, que até então era um vendedor de lembranças do circo, vai ao picadeiro (que está com a jaula montada) e, diante de uma mesa e um espelho, termina sua caracterização. O básico da maquiagem já estava pronto. Alguns retoques finalizam a máscara da personagem. O acréscimo das roupas e da boina completa essa sutil *performance*. Uma vez pronto, toma um megafone e faz o primeiro anúncio do espetáculo.

Além dessa primeira *performance*, a dupla de palhaços teve três participações no espetáculo. A primeira, com a reprise O *apito*. Na segunda, os cômicos apresentaram uma versão muda de um número de malabarismo. Por fim, na segunda parte do espetáculo, eles encenaram O *atirador de facas*, com participação da plateia.

Cremoso é Júlio César Medeiros, natural de Maceió e, em 1998, quando foi contratado, tinha 29 anos de idade e 18 de profissão. Atuou no Nordeste brasileiro, em circos pequenos, e afirmou que a experiência é mais aconchegante, simples e "apimentada". O medo de altura fez que se dedicasse somente à arte do palhaço. Considera-se um palhaço mediano e prefere a plateia de circos pequenos, pelo contato maior do público com o artista. Embora o comedimento de sua autoavaliação ("mediano"), é um artista que domina a arte gestual do picadeiro. Possivelmente, a experiência em circos de vários portes, com espetáculos distintos, tenha propiciado o aprimoramento do gesto, no grande picadeiro.

Cremoso anunciando o espetáculo. Circo Beto Carrero, Marília – SP, 25.4.1998. Foto: Kiko Roselli.

A roupa de Cremoso não é muito colorida. As tonalidades são suaves e predominam o amarelo, o vermelho e um tênue azul na camiseta. Uma calça não muito larga, com suspensórios, completa o figurino. A maquiagem cobre apenas a boca, com pequeno destaque em negro para as sobrancelhas. O nariz é preto.

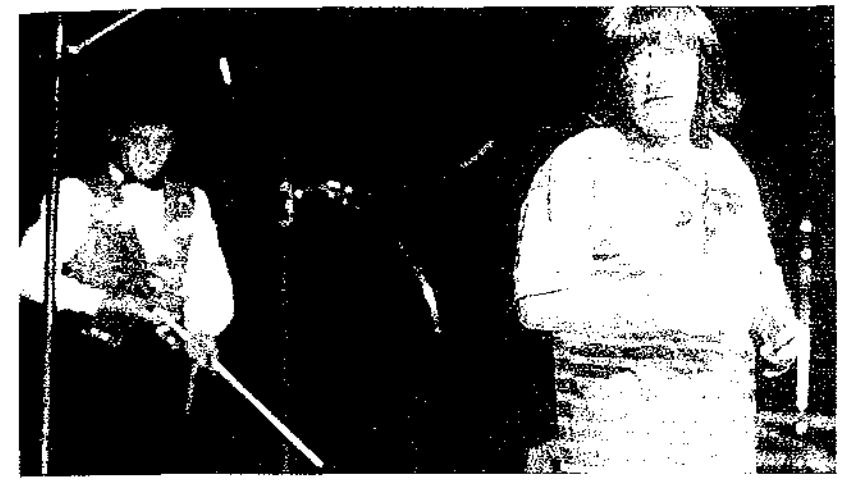
Manoel Naum Savala Monteiro, o Charlequito, é chileno. Tinha, na época, 62 anos de idade e atua desde 1952 como palhaço. Em sua profissão teve oportunidade de percorrer diversos países da América Latina, em diferentes circos. Fala pouco o português, ou melhor, carrega consigo as marcas de sua língua natal. Atuando no Brasil, viu-se impelido a explorar a mímica e a expressão corporal, o que, aliás, faz com esmero. Quando participa de uma reprise mas não é a personagem central da trama, chama a atenção da plateia com gestos sofisticados e sutis. Neste momento, toda a cena se passa entre Cremoso e um voluntário do público.

A prática da profissão trouxe a necessária compreensão e o devido domínio do tempo do picadeiro. De acordo com suas próprias palavras, na entrevista realizada em Marília,

> os gestos no picadeiro são mais exagerados do que no teatro. Tem que exagerar um pouco mais porque o público está bastante distante de mim; e também, no teatro, a figura está sempre de frente. Aqui é no solo, para trás, para diante, pra frente, enfim... Então as expressões têm que ser mais ridículas, mais exageradas que no teatro.

Cremoso e Charlequito formam uma dupla básica do cômico circense brasileiro atual. No Circo Beto Carrero eles se revezavam nas funções de palhaço principal. Pela experiência que têm, ambos desenvolvem no circo certa tradição cômica que pode ser sintetizada em torno dos seguintes temas: (a) satirização de atrações do próprio circo, no caso com a reprise O *atirador de facas* e a paródia dos malabaristas; (b) esquetes curtas, ou entradas, com temática que extrapola os limites da lona, quase sempre impondo limites físicos ou morais ao palhaço, a partir da autoridade que é desempenhada por um deles, ou mesmo pelo apresentador. No primeiro caso, a paródia do circo deixa entrever as marcas originais do *clown* circense, quando tinha um desempenho voltado à sátira do espetáculo sério. O segundo, todavia, apresenta o desenvolvimento de um pequeno conflito, geralmente com uso do discurso oral, e também apresenta uma filiação com momentos específicos da história da formação do *clown* circense, detectável na solidificação da dupla Clown Branco e Augusto.

A seguir será apresentada uma síntese histórica da formação e desenvolvimento do palhaço circense. Esta divisão sumária é apenas um motivo inicial de um estudo histórico, uma vez que, como se verá, as funções e participações do palhaço brasileiro, na atualidade, extrapolam em muito esse universo binário.



Charlequito em O *atirador de facas*. Circo Beto Carrero, Marília – SP, 25.4.1998. Foto: Kiko Roselli.

Tal como o próprio circo, a arte clownesca deve sua expansão às iniciativas britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX. A aproximação com outras artes do palco deu-se imediatamente após a criação do Anfiteatro Astley, que em 1770 introduziu um dançarino de corda, Fortunelly, como cômico. Franconi, na França, em 1791, incluiu a pantomima no circo, mas ainda sob o imperativo do cavalo. Essa tendência sobreviveu pelo menos até a segunda década do século XIX, com o intuito predominante de exaltação do nacionalismo francês. Concomitantemente a esse espírito feérico, o circo recebeu os artistas saltimbancos que se afastavam das feiras esvaziadas. Nesse encontro de segmentos díspares o circo

viu-se diante das personagens cômicas que ocupavam os tablados nas ruas e praças. O cômico, assim, ocupou o seu espaço no interior de um espetáculo nascido da aristocrática e militar arte equestre. Nos momentos iniciais, entretanto, não se tratava de palhaços, tais como os de hoje. Esses primeiros cômicos restringiam-se a reproduzir, às avessas, determinado número circense, principalmente os de montaria. Haveria necessidade de outras ingerências para a formação do *clown*. Dentre estas, destacaram-se a pantomima inglesa e a *commedia dell'arte*.

Clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. Na pantomima inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o *clown* tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de Clown Branco, por conta de seu rosto "enfarinhado", que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. O plural *clowns* é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *crom* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de *escada*. O termo *clown* terminou prevalecendo no universo circense europeu, dada a influência do circo de Astley.

O *clown*, ou uma primeira caracterização dele, pode ser encontrado no teatro de moralidades inglês da segunda metade do século XVI.[1] Inicialmente secundário, aos poucos ele foi se definindo como uma personagem importante e passou a ser "obrigatório" em todas as peças inglesas. Suas principais características eram "a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação" (Bourgy, 1999, p.19). O triunfo nos palcos proporcionou a emigração para o teatro das feiras ambulantes. Esse *clown* aproximava-se do bufão quanto à forma de inserção nas cenas, mas distanciava-se deste pois já trazia uma maquiagem carregada nos estereótipos. Em solo inglês, a pantomima viria a contribuir definitivamente para a definição do *clown*. A pantomima inglesa se desenvolveu a partir da *commedia dell'arte*. As personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica, acrescida de música e dança. Os originais criados de Pantaleão, na *commedia dell'arte*, Arlequim e Colombina, transformaram-se, na Inglaterra, em jovens amorosos. Essa mudança, ocorrida em torno de 1770, de certa forma provocou o esvaziamento do contraponto cômico original, vindo a ser recuperado mediante a inversão de papéis: o jovem apaixonado foi confiado a uma mulher e sua companheira, a um homem. Tudo ocorria em cenários elaborados, com ênfase em acentuados efeitos cênicos herdados dos cômicos *dell'arte*. A tradição italiana encontrou-se com a dos *clowns* ingleses, provocando uma aproximação de tipos. Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense. Isso se deu a partir da caracterização externa (indumentária e maquiagem, principalmente) e do estilo de interpretação dos atores. Em pouco tempo a estrutura da pantomima transformou-se e este *clown*, resultado da união do anterior tipo inglês com as personagens da comédia italiana, passou a ser a personagem dominante (Speaight, 1980, p.27). Essa transformação ocorreu no final do século XVIII e veio a se consolidar no XIX, especialmente a partir da criatividade de um ator inglês do teatro de variedades, Joseph Grimaldi (1778-1837).

Herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell'arte* e do teatro de pantomima, Grimaldi, apesar de jamais ter ocupado um picadeiro de circo, é considerado o criador do *clown* circense, a ponto de seu cognome "Joe", ou "Joey", ser tomado, na Inglaterra, como sinônimo de palhaço. Ele era de família de artistas. Seu avô, Giovanni Battista Nicolini Grimaldi, foi um Arlequim e tra-

1 Para uma história das origens do *clown* no teatro inglês, consultar Bourgy, Le premier "clown" in Vigouroux-Frey (1999, p.17-23).

balhou na Feira de Saint-Germain entre os anos de 1740 e 1741. Giuseppe Grimaldi, pai de Joe, também foi Arlequim, além de bailarino. Ele se transferiu para Londres em torno de 1755, onde foi ator e professor de dança nos teatros e, certamente, contribuiu para que o balé-pantomima se firmasse.

O filho, Joseph, desenvolveu praticamente toda a sua carreira no Sadler's Wells Theatre, um dos mais importantes espaços do teatro de variedades londrino, onde estreou com dois anos de idade. No Sadler's ele trabalhou com Billy Sanders (dançarino de corda, malabarista e equilibrista cômico) e Alexandre Placido (acrobata e dançarino de corda). O primeiro parceiro veio a trabalhar como *clown* no circo de Astley, em Paris; o segundo emigrou para a América do Norte e trabalhou em circos.

Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiaguda de Arlequim (Cuppone, 1999, p.48). Contudo, os traços característicos de Pierrô não sobreviveram em Grimaldi. A sua indumentária, por exemplo, era excêntrica o suficiente para distanciar-se da leveza e candura da personagem da *commedia dell'arte* (Jando, 1982, p.62). Sua personagem se fixou definitivamente em dezembro de 1806, no Convent Garden Theatre, com a peça *Mother Goose*, de Charles Dibdin, uma obra sem diálogos (Wilson, 1949, p.30). Dibdin também era diretor do Royal Circus, o maior concorrente de Astley, em Londres. Grimaldi não era um acrobata e toda a sua expressividade cênica dava-se por meio de gestos. Sua personagem original não era nada simpática. Ao contrário, era cruel, desumana, "sem coração e incapaz de dizer a verdade" (Jando, 1982, p.62).

O contato entre artistas ambulantes, atores teatrais e os homens do espetáculo circense era intenso. Rapidamente, as inovações dos palcos de variedades foram absorvidas pelo espetáculo de circo. Como nos espetáculos de circo predominavam os números com cavalos, o *clown* deveria essencialmente adequar-se a eles. O *clown* estreou no picadeiro como um cavaleiro desajeitado, que cai constantemente do animal e que o monta de trás para a frente, dentre outras proezas. Inicialmente, no circo, o *clown* era uma caricatura do cavaleiro. Em contrapartida, ele veio a quebrar a monotonia do espetáculo equestre. O contato com outras modalidades artísticas dos saltimbancos provocou a adoção do mesmo procedimento para com as demais habilidades. Assim, criaram-se *clowns* saltadores, acrobatas, músicos, equilibristas, malabaristas etc. Contudo, para todos esses tipos prevalece o intento maior de provocar o relaxamento cômico, um registro oposto à demonstração de habilidade dos artistas da pista. A busca da comicidade vem enfatizar o corpo grotesco, em contraponto à sublimidade do ginasta (Auguet, 1974, p.42). Dentre os de maior destaque não se deve

Joseph Grimaldi. Fabbri & Sallée (1982, p.61).

esquecer o nome de Auriol (1806-1881), um exímio acrobata que não se contentava com o tom de seriedade que a acrobacia requeria. Auriol obteve reconhecimento artístico no Circo Olímpico, dos Franconi, em 1835.

Em 1779, Astley introduziu uma cobertura em seu anfiteatro. Com isso, melhoraram-se sensivelmente as condições de acústica e de conforto para o público e, naquele novo ambiente, as apresentações dos saltimbancos aproximaram-se do teatro e dos espetáculos de variedades. Cada vez mais o tom uniforme do espetáculo com cavalos e números acrobáticos era entrecortado com pequenas entradas cômicas, montadas "ao inverso". Possivelmente por esse motivo as intervenções clownescas tenham recebido o nome de *reprises*, terminologia até hoje adotada pelo circo e pelos palhaços, quando se referem às entradas que geralmente não usam a palavra. Em seguida, esse cômico criou um diálogo em tom burlesco com o Mestre de Pista, cabendo a este o tom sério do curto diálogo e ao *clown*, a exploração da jocosidade.

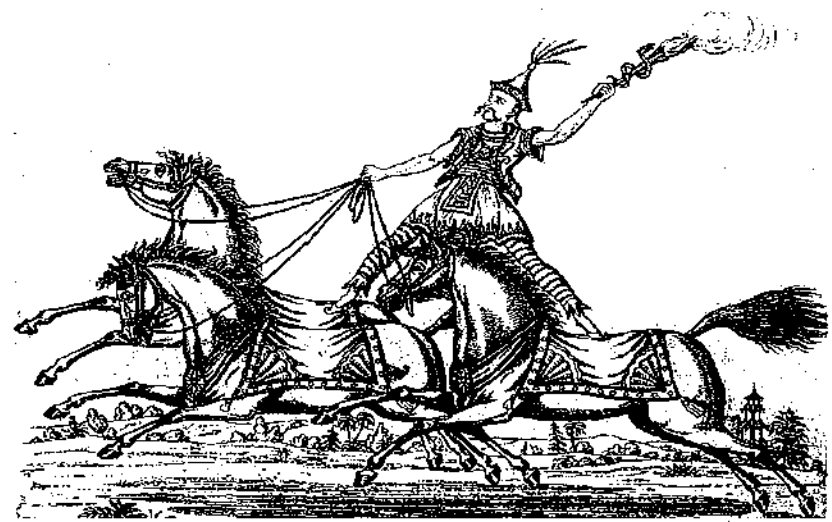
O Royal Circus, concorrente de Astley, em Londres, por sua vez, a partir da iniciativa de Charles Dibdin, passou a exibir uma cena de maior fôlego dramático, associando a pantomima à arte equestre. A inspiração foi buscada em Grimaldi e era levada adiante por um *clown* italiano, Delpini. O Anfiteatro Astley, sob o comando de seu filho John, temendo a concorrência, adotou estratégia semelhante e introduziu em seu espetáculo o melodrama francês, adaptado para "hipodrama".[2] Nessa modalidade, *Mazeppa* tornou-se o mais célebre dos hipodramas, dentre outros feitos porque apresentava a nudez feminina. O sucesso dessa fórmula foi surpreendente a ponto de o teatro de variedades adotar iniciativa semelhante. A inspiração girava em torno do "espetáculo total".

Até aquele momento os *clowns* eram divididos em dois grupos: os de cena, inspirados em Grimaldi, e os excêntricos, cavaleiros ou acrobatas. Dentre estes últimos, Andrew Ducrow (1793-1842) se destacou. Ele explorava cenas de estatuária antiga, a exemplo de seu conhecido esquete *Carnaval de Veneza*, que apresentava o atlético Adônis e fazia alusão a Apolo Belvedere. Essas lembranças, contudo, eram associadas ao conhecido trio Arlequim, Pierrô e Colombina (Towsen, 1976, p.95-6). Ducrow procurava uma indumentária de tom histórico à sua *performance*, representando "tipos nacionais", a exemplo de O *chinês encantador*, que ocupou o Anfiteatro Astley, em 1826. Naquela data, o anfiteatro estava sendo dirigido pelo próprio Ducrow.

2 Para uma história do hipodrama, ver Saxon (1968).

Ele também inovou ao adentrar a pista vindo do público e montar o cavalo desajeitadamente. A evolução terminava com a queda das calças, recurso ainda hoje utilizado pelos palhaços. No anfiteatro, Andrew Ducrow lançou como *clown* seu irmão John, que tinha uma capacidade extraordinária para a improvisação, criando *gags* de tudo ao seu redor.

John Ducrow combinava a perícia do manejo equestre e a acrobacia com um apurado talento para a comédia. A mais conhecida de suas iniciativas cômicas trazia em cena dois pôneis com chapéus, sentados em mesas separadas, tomando o chá da tarde, servido pelo próprio John. Sua *performance* e vestimenta aproximavam-se às de Grimaldi.



Andrew Ducrow em O *chinês encantador*. Fabbri & Sallée (1982, p.67).

John Ducrow servindo chá aos seus pôneis. Towsen (1976, p.103).

A iniciativa de John Ducrow encontrou correspondência no desempenho arrojado de um Mestre de Pista, John Esdaile (1788-1854), chamado Widicomb. O Mestre de Pista, originalmente, era o domador e o diretor dos números equestres. Em virtude do predomínio do cavalo no espetáculo circense, ele terminou assumindo também as funções de mestre de cerimônias, hoje chamado de apresentador. O Mestre de Pista também participava das entradas circenses, quase sempre trazendo a lucidez à cena, característica ausente no palhaço. Antes mesmo de se fixar a dupla cômica, o Mestre de Pista se transformou em uma espécie de soberano do *clown*. A sua origem induziu o uso de uma indumentária marcada pelo uniforme dos militares. Widicomb teve importância destacada nessa função. Vestido sob inspiração militar, ele impôs um estilo majestoso que propiciava o total domínio e direção sobre tudo o que ocorria na pista. Nesse controle, Widicomb desenvolveu a habilidade pelo jogo clownesco, desta feita valorizando a personagem cômica. Assim, aos poucos, delineava-se um contraponto ao *clown*, polo de oposição fundamental para a futura dupla de palhaços que viria a se fir-

mar por definitivo. Essa polaridade ganhou novos contornos, ainda no Anfiteatro Astley, com a incentivada rivalidade entre Tom Barry e William F. Wallet (1808-1892). O primeiro mantinha-se fiel à linhagem iniciada por John Ducrow, enquanto o segundo explorava um tom gentil, ainda que sob o viés do ridículo. Wallet criou um "*clown* shakespeariano", cujo humor explorava sobretudo o jogo verbal. Frequentemente, ele terminava suas entradas com versos do maior dramaturgo inglês, de preferência moralizadores.

Na França, entre os anos de 1870 e 1880, os Hanlon-Lee faziam sucesso com um humor sinistro. Eles eram acrobatas e jogadores de icários e exploravam essas habilidades de maneira cômica. Em 1865, aventuraram-se pela pantomima e, a partir de um roteiro de Deburau, criaram suas mais famosas entradas: *Arlequim estátua* e *Arlequim esqueleto*.

Paralelamente ao itinerário inglês, os franceses fizeram renascer os *clowns* falantes, desta feita, contudo, sob um tom mais humano e "realista". Vale relembrar, entretanto, a proibição do uso do diálogo, ou melhor, o privilégio das cenas dialogadas, cuja autorização era concedida pelo Estado. Nesse panorama, o ano de 1864 teve lugar de destaque, momento de abolição dos privilégios dos teatros. Em 5 de novembro de 1863, Napoleão III pôs fim à política de privilégios, que passou a vigorar a partir do ano seguinte. Os *clowns*, nos picadeiros, finalmente puderam explorar a palavra para dar vida nova ao jogo clownesco.

O ano de 1864 é considerado um marco na evolução dos *clowns*. Ele delimitou nitidamente dois períodos distintos, que têm no uso da palavra dialogada um certo paradigma. Os primeiros *clowns* tinham um desempenho exclusivamente físico, quase sempre parodiando as próprias atrações do espetáculo circense. O diálogo em cena era privilégio dos comediantes. O monólogo, entretanto, era autorizado. O solilóquio, contudo, é um recurso cênico de tom intimista e sentimental que não se adequava ao clima grandioso e eloquente do circo. Nesse quadro, restava ao cômico circense, em primeiro lugar, a satirização do principal elemento artístico do circo de então, o cavaleiro; depois, a expansão do mesmo recurso aos demais números. Para que a paródia se efetivasse havia a necessidade de o *clown* dominar a montaria, a ginástica, a

doma de animais etc. Assim, para saltar ou equilibrar-se o *clown* deveria, antes de mais nada, ser um acrobata. Essa "anterioridade" era decisiva aos palhaços que não faziam uso da palavra. O *clown* circense, desse modo, desde seus primórdios deparou com a necessidade de ser a um só tempo autor, mimo, dançarino, músico etc. Essa diversidade ainda hoje prevalece. Os palhaços brasileiros que esta pesquisa teve a oportunidade de documentar demonstraram a variedade de elementos expressivos presentes em suas *performances*. Pode-se adiantar que o palhaço é, concomitantemente, autor e ator dos esquetes que encena. Como autor, ele cria e/ou adapta entradas que enfatizam e valorizam as características de suas personagens. A criação do roteiro a ser encenado, então, obedece às tendências da interpretação. Esta, por sua vez, orienta-se à exploração máxima das expressões corporais, incluindo as faciais, e tem um fúgar exclusivo de repouso semântico: o corpo, que está em constante alerta para a improvisação e que tem nas reações da plateia seu necessário impulso.

O palhaço se formou sob o imperativo da necessidade, tanto da diversificação do espetáculo quanto da sobrevivência pessoal do artista diante da impossibilidade física provocada pela idade ou por um acidente. Muitos artistas não iniciaram suas carreiras como *clowns*. Antes de sê-lo, foram equilibristas, malabaristas, trapezistas etc. Quedas, cansaço físico, desestímulo com o próprio número, dentre outros fatores, provocaram o surgimento de vários e importantes palhaços. O exemplo de Auriol, já mencionado, corrobora parte dos percalços da profissão. Além dele, muitos outros tiveram história similar (Towsen, 1976, p.83).

A monotonia que dominava o espetáculo de apresentação de habilidades, especialmente as equestres (que provocou a introdução dos interlúdios cômicos), também exigiu do *clown* a diversificação. Para criar novas entradas ele foi estendendo o seu olhar satírico às demais atrações do circo. Contudo, o seu "assunto" sempre foi o próprio circo, o que confere à entrada circense um certo grau metalinguístico. Ainda que não exclusivas, essas características ainda hoje se mantêm vivas. Não são poucas as entradas que se voltam para o universo do próprio circo e, com isso, o espetáculo pode jogar e oscilar entre polos antagônicos, tais como o sublime e

o grotesco. O grotesco, nesse caso, procura um riso coletivo e liberador das tensões (quando não do terror, que advém do sublime) provocadas pelo ginasta em números de alto risco. As ênfases corpórea e grotesca conferem à arte clownesca uma universalidade que pode ser tolhida apenas com os limites das línguas.

A partir de 1864, essa universalidade corporal ganhou contornos específicos com a incorporação da forma dialogada, como também da readaptação de antigas formas de manifestação cômica, especialmente as dos mimos desempregados. Essa apropriação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito. A polarização formou-se em torno de um tipo dominante (Clown Branco) e de um dominado (Augusto). Nesse momento, em torno dos anos de 1870 e 1880, a comédia serviu de motivação à criação dos *clowns*. Assim, a arte do palhaço pôde extrapolar o restrito universo das habilidades circenses do qual estivera até então dependente. O vasto leque das manifestações cômicas populares se abriu ao circo, dessa feita sob a forma da busca e aproveitamento dos motivos e esquemas dramatúrgicos já experimentados, realocados nas máscaras opostas que o circo criou. Assim, pode-se perfeitamente admitir a afirmação de Roland Auguet (1974, p.39), segundo a qual o palhaço é criação específica do circo moderno.

As façanhas daquele *clown* "primitivo", essencialmente parodístico das proezas circenses, chegou até o século XX, adaptando-se, agora, às vestimentas, à maquiagem e às características dos Augustos. O tipo inicial, entretanto, foi se depurando, até alcançar uma divisão que apresenta uma indissociabilidade, apesar de seus contrastes. Após conquistar a palavra, os palhaços evoluíram para a criação de cenas curtas, geralmente alusivas ao próprio ambiente do circo (mas não necessariamente), procurando a confluência da linguagem oral com a corporal.

A partir de meados do século XIX os interlúdios cômicos foram se firmando até se tornarem uma parte essencial do espetáculo de circo. O *clown* cada vez mais distanciava-se da atuação voltada para os palcos dos teatros e se especializava na *performance* circense, buscando o tom parodístico e jocoso das várias habilidades que o circo apresentava. Paulatinamente, foi se firmando a

distinção entre os excêntricos e os *clowns* "shakespearianos". A categoria dos primeiros inclui todos aqueles que usavam das proezas circenses para alcançar o cômico, tais como os *clowns* acrobáticos, os equilibristas, malabaristas etc., incluindo os *clowns* musicais. Os "shakespearianos", ou "falantes", se firmaram na dupla Clown Branco e Augusto.

A clássica oposição entre tipos distintos de palhaços, que se perpetuou por todo o século XX, recebeu da dupla Foottit e Chocolat o seu toque definitivo. George Foottit (1864-1921), filho de diretor de circo, cavaleiro e trapezista, criou um *clown* enfarinhado, germe do Clown Branco. Ele encontrou no cubano Chocolat (Raphael Padilla, 1868-1917) o contraponto negro. A dupla explorou um jogo de forças entre as duas personagens antagônicas. Esse jogo propiciou a junção dos diversos elementos até então postos: a gestualidade advinda da pantomima, a evolução dos tipos da *commedia dell'arte*, a satirização das habilidades dos ginastas e acrobatas e o uso do diálogo. A partir de então os *clowns* tiveram o campo aberto para a criação de novos esquetes e Foottit firmou-se como um inovador, criando entradas originais. A palavra, contudo, não vinha carregada de índole realista. Ao contrário, acompanhando a vestimenta e a maquiagem, ela almejava o absurdo. A trilha aberta por Foottit e Chocolat se expandiu e a original dupla antagônica desdobrou-se em trios ou mesmo em trupes inteiras de cômicos, quase sempre de uma mesma família.

O Clown Branco retomou as influências originais do Pierrô de Grimaldi e Deburau, depurando-as. A maquiagem abandonou os traços grotescos que se viam em Grimaldi e se voltou para uma pureza romântica, melancólica, sentimental e rica em plasticidade do Pierrô, tal como interpretado por Jean-Gaspard Deburau (1796-1846), no Teatro dos Funâmbulos, em Paris.

O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas, e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em forma de cone. A roupa traz muito brilho. O tipo, assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo.

Foottit e Chocolat. Towsen (1976, p.82).

O termo *augusto* tem sua raiz na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro. O público, então, gritou: "Augusto!, Augusto!". *August,* em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas.[3] O Augusto é

3 Towsen (1976, p.371) aponta como referência o *Historical Dictionary of German Figurative Usage*, sem indicar o local, a editora e a data de edição. Segundo ele, o termo em alemão dialetal seria "*Aujust mit de Klamottenbeene*".

um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado. No Brasil, encontra-se no termo *palhaço* o equivalente mais apropriado do Augusto, ainda que ele englobe outros tipos e possa, com isso, fundir-se ao *clown*.

Os historiadores do circo divergem quanto ao surgimento do Augusto e apresentam várias versões. A primeira delas, mostrada em detalhes por Towsen, traz algum dado histórico e refere-se ao incidente provocado por Tom Belling, no Circo Renz. Belling, filho de um proprietário de circo, era também acrobata e cavaleiro. Ele foi vítima de uma queda do cavalo, em um movimento acrobático trivial, tendo sido severamente repreendido pelo diretor do circo. Proibido de retornar à pista, Belling passava parte de seu tempo fazendo gracejos com seus amigos. Certa noite ele brincava com uma peruca velha, quando resolveu colocá-la de trás para a frente. Ele adicionou alguns nós nos cachos da peruca, que fizeram que os cabelos ficassem eriçados. Em seguida, vestiu um paletó pelo avesso. Estava se exibindo para os colegas quando foi surpreendido pelo diretor do circo. Ao contrário da reprimenda prevista por Belling, o diretor achou fantástica aquela aparência cômica. Resolveu, então, devolvê-lo ao picadeiro, com essa nova caracterização. Ao entrar, completamente atrapalhado, ele tropeçou e caiu com o rosto no chão. O nariz restou-lhe avermelhado. O público deliciou-se com seu ar bobalhão e começou a gritar "Augusto!", pelo ridículo da situação e pela ignorância e estupidez que tal cena evidenciou. Impulsionado pelo diretor, nos espetáculos seguintes ele recriou a cena que antes dera-se ao acaso.

A história de Tom Belling é retomada por Roland Auguet em sua obra *Histoire et légende du cirque*. Segundo ele, Belling teria ingerido uma dose excessiva de gim, que teria prejudicado seu equilíbrio (Auguet, 1974, p.53).

Outra versão, desprovida de maiores dados e que segue os pontos essenciais da primeira, diz que um funcionário do circo de nome Augusto, encarregado de suprir a cena com os seus aparatos necessários, também conhecido como garçom de pista, estava de tal forma

Jean-Gaspard Deburau. Towsen (1976, p.82).

agitado que não conseguia executar nenhuma de suas tarefas a contento. Isso teria provocado hilariedade no público (Auguet, 1974, p.53). Tristan Rémy (1962, p.24), por sua vez, apresenta uma versão com aspectos diferentes. Segundo ele, um jovem cavaleiro, em estado de embriaguez, de nome Augusto, entrou no picadeiro com trajes de cerimônia desproporcionais ao seu tamanho. Isso teria sido o suficiente para que se criasse a paródia do diretor ou Mestre de Pista.

Alexis Gruss Jr., 1964. Fabbri & Sallée (1982, p.127).

As versões de sua origem, portanto, apontam o Augusto associado a uma estupidez espontânea, vestido de forma excêntrica, livre e sem a formalidade dos *clowns* anteriores. Entretanto, antes de se dedicar à investigação das origens e, consequentemente, de dar a elas um lugar de destaque, como se a criação do tipo fosse resultado exclusivo de um incidente, deve-se perguntar pelas razões que fizeram o Augusto se firmar. Essas razões só podem ser ponderadas à luz da história, em um momento de profundas transformações na Europa. A Revolução Industrial substituiu a força animal pela máquina; o

cavalo perdeu seu posto e seu *status* para a propulsão mecânica; a cidade e a forma industrial sobrepujaram a economia agrária. Com essas transformações, o camponês procurou um lugar na nova ordem social e econômica, desta feita sob a condição de proletário.

A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que *prometia* sua erradicação. Pelo menos no aspecto ideal, no discurso sobre o real, a sociedade industrial procurou integrar o indivíduo ao progresso. Não deveria haver mais lugar para a marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e a Revolução Industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome e as guerras, motivos que fizeram que milhões de europeus abandonassem o Velho Mundo:

> E o Augusto é justamente o tipo marginal, não somente pelo seu aspecto exterior, mas sobretudo pela inaptidão generalizada em acompanhar as coisas mais simples – fracasso simbolizado pelo tropeço de sua entrada na pista. Prodígio de ineficácia que naturalmente suscita o riso em um universo ultrarracional voltado à eficácia. (Auguet, 1982, p.154-5)

Tom Belling. Towsen (1976, p.207).

No Augusto, tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza sobremaneira a boca, o nariz e os olhos. Essa figura, que está presente na atualidade do circo brasileiro, é fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições. O toque diferencial residia justamente nos ingredientes individuais e subjetivos que o artista adicionou à relativa rigidez dos tipos e máscaras cômicos. Portanto, características psicológicas associaram-se à fixidez do tipo, abrindo caminho para a diferenciação e individualização dos palhaços. Essas são as características básicas dos palhaços que conquistaram lugar no circo, a partir das duas últimas décadas do século XIX e que se mantêm até a atualidade.

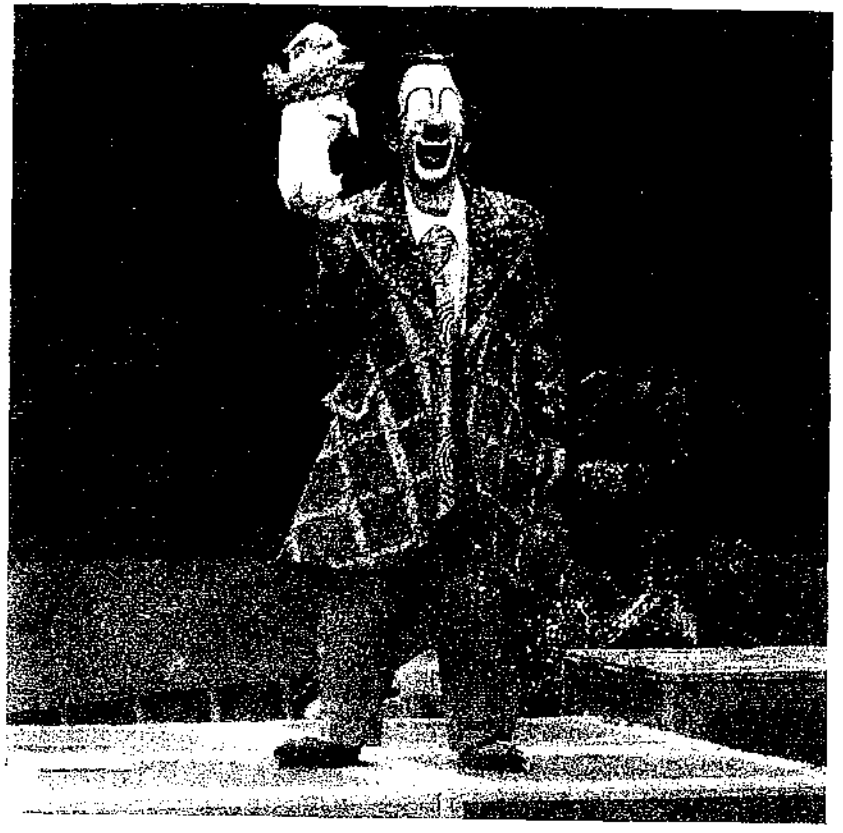
A dupla Augusto e Clown Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo). Ou, nos dizeres de Dario Fo:

> Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder ... No mundo clownesco há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *commedia dell'arte*; ou dominar, e então nós temos o chefe, o *clown* branco, o que dá ordens, aquele que insulta, aquele que faz e desfaz. (1982, p.83)

Nos Estados Unidos da América, os palhaços tiveram uma evolução parcialmente semelhante à europeia. No entanto, criou-se lá um tipo particular de cômico circense, o *tramp*, uma figura rústica e marginalizada, um vagabundo errante, que trazia o rosto dominado pela cor preta. Ele é resultado da Guerra de Secessão, que deixou milhares de vítimas maltrapilhas vagando pelas estradas americanas (Jando, 1982, p.73; Kelly & Kelley, 1996). Esse palhaço passou a ocupar o espetáculo, juntamente com o Augusto e o Clown Branco. Tal qual sua origem, ele permanecia à margem do picadeiro.

Emmett Kelly, um dos mais célebres *tramps*. Fabbri & Sallée (1982, p.73).

A grandiosidade empresarial do circo americano, que se desdobrou na imensa lona de três pistas, provocou a mudez dos palhaços, que se viram impelidos a procurar os efeitos cômicos nos acessórios de cena, como aparatos que explodem ou jatos d'água imprevisíveis. Suas entradas buscaram a comicidade muda, de curtíssima duração. Isso, de certa forma, provocou uma certa desvalorização dos interlúdios cômicos, uma vez que o espetáculo centrou-se na grandiosidade feérica. A maquiagem e a roupa dos Augustos ganharam outros contornos, desta feita carregando-se no brilho das calças e paletós, enquanto a peruca realçava a calvice, possibilitando, ao mesmo tempo, um alongamento de todo o rosto. O nariz vermelho, no entanto, não foi suprimido, tal como se pode observar em Lou Jacobs.



Lou Jacobs. Fabbri & Sallée (1982, p.72).

Na Rússia, a história dos palhaços recebeu um capítulo inovador. O circo foi introduzido nesse país em 1793, por Charles Hughes e o seu Royal Circus. Desde então, até 1917, ele seguiu o modelo europeu, admitindo a polaridade Clown Branco e Augusto. Em torno da Revolução de 1917, no entanto, houve uma mudança significativa nos tipos cômicos russos. Os palhaços russos abandonaram as características dos ocidentais e procuraram novos caminhos, em conformidade com o novo que a época almejava. Eles

colocaram os velhos estigmas da arte clownesca em um novo registro e superaram a oposição básica da comicidade circense. Após a Revolução, os palhaços russos procuraram outros caminhos para a comicidade. Essa busca levou-os ao encontro de personagens conhecidas, e Chaplin foi a principal delas. A arte clownesca associou-se à luta política, surgindo a figura do *clown*-tribuno, que participava das marchas populares e também das militares. Os russos amenizaram ou até mesmo retiraram por completo a maquiagem característica dos palhaços.

Vitáli Lazarenko, o principal *clown*-tribuno do período de agitação revolucionária, adepto da causa bolchevique, aproximou-se dos artistas de vanguarda, especialmente do cubo-futurista Vladímir Maiakóvski. Esse encontro trouxe elementos circenses ao teatro de vanguarda e renovados recursos teatrais à arte clownesca com tonalidade política. Entre outras atuações conjuntas, Lazarenko interpretou o papel de diabo (que tinha aspecto de palhaço) na peça *Mistério bufo*, de Maiakóvski, em 1920. No mesmo ano, com a colaboração do palhaço, o poeta escreveu a peça *Campeonato da luta de classes universal*. Esta peça foi escrita tendo em vista a *performance* de Lazarenko, que se incumbiu de colocar o texto na forma da representação circense. Ela foi encenada em novembro de 1920 no Segundo Circo Estatal de Moscou. Todas as personagens, baseadas em personalidades mundiais conhecidas, foram representadas por palhaços.

A aproximação com as vanguardas fez o circo soviético retomar a prática das pantomimas circenses. O circo também recebeu outra forte influência da herança teatral popular russa, especialmente dos mimos e menestréis que desde o século XVII dedicavam-se ao entretenimento das massas, com forte acento político em suas apresentações, a ponto de terem sido banidos da Rússia, em 1648, pelo czar Alexis I, pai de Pedro, o Grande (Towsen, 1976, p.309). Assim, o teatro de feiras russo, a presença marcante da *commedia dell'arte* e as comédias mascaradas, todas com forte acento político, alimentaram a cena russa, tanto nos palcos como nos picadeiros.

As proezas equestres da origem do circo europeu, na Rússia, encontraram nos cavaleiros cossacos a sua versão local. Dessa fei-

ta, no entanto, permeada pelo teor político da revolução. Concomitantemente, o circo e suas habilidades trouxeram novos alentos aos diretores teatrais, especialmente aqueles engajados no teatralismo, como Meyerhold, Radlov e outros. Nos primeiros anos da revolução os dirigentes deram total apoio às artes circenses. Começava a nascer uma nova concepção de espetáculo circense que, apesar das restrições do período do realismo socialista, sob o domínio de Stalin, deixou marcas profundas na história do circo universal.

Os Irmãos Durov são apontados como precursores dessa nova mentalidade circense. Vladímir Durov (1863-1934) foi exímio treinador de animais, renovador das técnicas de adestramento, inspiradas em fundamentos científicos, que marcariam a escola soviética. Basta lembrar, posteriormente, o trabalho desenvolvido com os ursos, a ponto de um espetáculo inteiro ser desenvolvido por eles, com acrobacias, barras, trapézios etc. Sua primeira façanha foi um número com ratos e gatos. Anatoli Durov (1864-1916) era um *clown* que elegeu o povo simples como seu interlocutor. Dizia-se "o bobo de sua Majestade, o Povo". Criticando constantemente o regime czarista, ele atuava sob a forma burlesca popular, com ênfase na simplicidade e na idiotice de sua personagem.

Os palhaços soviéticos acompanharam essa trajetória política. Eles se distanciaram da tipologia antagônica do circo ocidental, como também do tipo humilde e maltratado de Chaplin, e procuraram maior familiaridade com sua época. Como exemplo pode-se citar o Karandash, que só terminou a caracterização de seu tipo ao final dos anos 1930. Ele se afastou da figura esquemática para alcançar uma personagem orgânica e contraditória:

> Karandash é extraordinariamente natural e pletórico graças à diversidade de matizes de seu modo de ser. O *clown* que encarna uma faceta de caráter apenas, ou uma única paixão, adoece por força do esquematismo. Em essência, não é uma fisionomia, porém, nada mais que uma careta. Em contrapartida, Karandash é cândido enquanto astuto, é valente e um tanto medroso... Essa unidade orgânica com diferentes traços de caráter forma uma imagem viva e palpitante, rica em impulsos espirituais. (Trivas, 1975, p.41)

Lazarenko, em pernas de pau, liderando uma marcha. Towsen (1976, p.307).

O caso Karandash é dos mais significativos para o desenvolvimento da arte clownesca soviética. De fato, em sua personagem não cabem os narizes vermelhos, as bochechas brancas, os sapatos enormes etc. Seu traje é bastante discreto e quase não há maquiagem. Nele, a interpretação abandonou o universo do caricaturesco. Sua atuação é bastante natural e nada esquemática. Karandash definiu para o circo soviético o futuro de sua comicidade. A matéria-prima privilegiada do artista era a sátira política. Ele tanto criava esquetes novos como dava leituras renovadas às mais tradicionais entradas circenses.

Oleg Popov, o *clown* soviético mais famoso em seu país e no Ocidente, ao comparar o circo ocidental ao soviético, apresenta o seguinte depoimento:

Karandash. Litovski (1975, p.57).

Durante minhas atuações com o circo soviético em França, Bélgica e Inglaterra prestei muita atenção nos conhecidos palhaços do Ocidente. O traço distintivo de sua arte é a falta de ideia. Alheios aos problemas diários da luta social e política que preocupam as massas e submissos por inteiro aos empresários, os *clowns* do Ocidente burguês, desde os famosos Fratellini até qualquer artista novo, se veem obrigados a se resignar ao papel de imitadores e de bufões. Quantas bofetadas ressoaram na pista durante a representação! E, em verdade, às vezes me parecia que eram em maior quantidade que os aplausos.

Ao conhecer o circo capitalista compreendi mais claramente o traço característico principal de toda nossa escola soviética da arte do *clown*: uma profunda orientação ideológica criadora. O *clown* cara-pintada está separado da vida por sua própria careta, precisamente em razão da única imagem criada uma vez por ele. Em contrapartida, o cômico está muito mais próximo da vida, é um verdadeiro homem real, próximo a cada trabalhador simples. (Popov, 1975, p.79)

Oleg Popov. Litovski (1975, p.62).

A significativa trajetória da arte clownesca soviética é apenas um dos aspectos da transformação do circo, naquele país. O ponto de partida dessa transformação foi a preocupação com a política, ou, para ser mais preciso, o marco inicial dessas mudanças foi o movimento revolucionário. Do mesmo modo que este motivou parte substancial das artes, especialmente as vanguardas, também provocou e estimulou alterações profundas no espetáculo circense e a transformação da arte dos palhaços é somente um elemento, no interior de todo o complexo do circo.

As ideias revolucionárias trouxeram o estímulo para a transformação do espetáculo, quer seja porque colocaram a política como uma necessidade cotidiana de debate, compreensão e superação, quer seja porque acirraram o contraste entre as tarefas práticas, no âmbito do social e do econômico, e as práticas artísticas diversas. Nesse contexto, para as artes, de um modo especial, colocava-se o imperativo da busca desenfreada do novo, como se se descortinasse diante dos artistas um leque infinito de possibilidades, aliado ao desejo de construção de uma poética inovadora e plausível.

Na amplitude desse quadro, a transformação da prática artística centrou-se na pesquisa e na recuperação dos diversos momentos da história das artes e do teatro e também no desenvolvimento de novas técnicas. O intuito era romper com os padrões vigentes, que no teatro centravam-se em torno do naturalismo, para poder alcançar o contorno explícito da política. Tratava-se, naquele momento, de politizar a arte, e a principal opção para alcançar essa meta foram a transformação e a superação das técnicas artísticas, aliadas aos temas que a nova sociedade imprimia.

As artes cênicas, de um modo geral, participaram ativamente dessa busca. O teatro e seus principais encenadores, a dança e seus coreógrafos expoentes, o circo e seus diretores se lançaram na busca e na transformação técnica, tendo como aliados poetas, pintores, músicos, atores, dançarinos, palhaços e acrobatas. Nesse aspecto, no campo circense, a pantomima de Maiakóvski, *Moscou em chamas*, de 1920, foi um significativo exemplo. Por meio do princípio da montagem o autor procurou dramatizar o circo, contribuindo sobremaneira para a renovação do espetáculo. De fato, não se pode

falar que a obra seja somente um roteiro para circo, embora preencha esse aspecto, como também não pode ser considerada uma peça teatral, muito embora também o seja. *Moscou em chamas* é um exemplo de confluência e de associação de linguagens. Técnica e politicamente é significativa porque aponta para uma forma artística inovadora, de infinitas possibilidades.

Em janeiro de 1930, o poeta e dramaturgo Vladímir Maiakóvski é convidado a escrever uma pantomima circense para comemorar os 25 anos da rebelião russa de 1905. Maiakóvski entrega uma primeira versão no mês seguinte, denominada *O ano 1905*. Em março do mesmo ano ele reescreve-a, dando-lhe o título definitivo, *Moscou em chamas*. A primeira versão foi montada no Primeiro Circo de Moscou, em 21 de abril de 1930, após a sua morte. Dessa encenação participaram artistas de circo, estudantes de teatro, alunos das escolas de circo e unidades da cavalaria.

Contando com a colaboração do poeta Óssip Brik, a peça foi escrita em um momento decisivo para a União Soviética. Cada vez mais o burocratismo avançava, na política e nas artes. Naquele momento, Maiakóvski compôs uma espécie de epopeia documental do movimento revolucionário, voltando-se para a data de 1905 em busca da origem e do fortalecimento dos ideais que fariam eclodir a Revolução de 1917. A construção cênica, contudo, corresponde a um intento radical de solidificar a teatralidade, uma bandeira surgida nas experiências teatrais russas da década de 1910. Os elementos circenses coroam o processo de reteatralização do teatro russo.

Moscou em chamas não é uma representação teatral no circo: é um espetáculo circense de grandes proporções (cf. Fevralski, 1975, p.309-14). Os traços originais e específicos do circo são tomados como elementos significantes, a base mesma de uma forma de representação. É o circo teatralizado, quando se mantém o aspecto feérico do espetáculo circense, associado a uma perspectiva teatral política.

A obra não tem um enredo. Nos dizeres de Ripellino,

> É uma sequência de cartazes, unidos com toda a astúcia de uma montagem cinematográfica. Renunciando à trama em nome da vera-

> cidade documentária, Maiakóvski parece reassumir ao máximo o interesse do LEF pela crônica e pela "fatografia". (1971, p.220)

Para abordar os acontecimentos de 1905, Maiakóvski fez uso das potencialidades circenses. Ele não somente dramatizou números e atrações de circo, como também colocou a linguagem circense como subsidiária ao desenvolvimento dos quadros. Assim, trapézios, acrobacias, saltos, entradas clownescas e até uma pantomima náutica compõem o universo significante do espetáculo, que em todos os momentos se reporta às circunstâncias históricas. No trapézio voador os policiais perseguem um operário militante, que distribui panfletos. Este salta de um trapézio a outro, enquanto os policiais-palhaço se enrolam de modo cômico em suas pistolas e espadas. A ascensão de Kerenski é representada por saltos de um palhaço por entre arcos.

O procedimento para alcançar um espetáculo feérico dessa natureza já vinha sendo pesquisado havia muito na Rússia. A paixão dos futuristas pelo universo do circo e de outras formas populares de espetáculo era de todo conhecida. Maiakóvski trouxe para *Moscou em chamas* o princípio da montagem, presente em várias experiências teatrais das vanguardas. Aqui, no entanto, a montagem teve um norteador: ela busca a precisão histórica da cena, ou das personagens.[4] A montagem propiciou ao autor a renúncia a um enredo dramático para solidificar, no picadeiro circense, uma veracidade documentária.

A peça é uma espécie de síntese de todas as diversas experiências soviéticas de vanguarda do período, que aproximam o circo do teatro. Concomitantemente, ela inaugura uma opção diferenciada de espetáculo de massa, uma forma cênica radical na sua opção política, que procura na associação entre circo e teatro o veio de uma possibilidade renovada de espetáculo.

4 "Maiakóvski serviu-se até da pantomima náutica para ilustrar um período político, precisamente o início da luta pelos *kolkhozes*. Saltando para baixo da cúpula, um *kulák* (variação da figura tradicional do 'gordão de guta-percha') afunda na água que se derrama numa turbina. Da água borbulhante surgem como enormes bolhas grande número de bolas. Os 'pioneiros' pescam depois um fantoche que representa o *kulák* e desmontam-no, jogando os pedaços num saco" (Ripellino, 1971, p.220).

A palavra (e no caso de Maiakóvski não é uma palavra qualquer, mas sim a poética, que é politicamente trabalhada) traz ao circo um elemento rico em significação, essencial para definir quadros e consolidar personagens. Dessa associação da palavra ao circo, da caracterização histórica das personagens com as proezas circenses resultam significativos avanços para o espetáculo circense (explorados recentemente pelo Cirque du Soleil, sem a dimen-

A pirâmide social, uma cena de *Moscou em chamas*. Litovski (1975, p.310).

são histórica e política que caracterizou a experiência soviética), na medida em que o coloca com possibilidades de historicizar certas temáticas ou de politizar a ação corporal dos acrobatas. O conceito de encenação, que desde fins do século XIX revolucionou o teatro, agora adentra a arena do circo. Também nesse aspecto, *Moscou em chamas* é uma ruptura com a tradição. Tal ruptura, entretanto, vinha sendo perseguida, quer seja pelos diretores teatrais quer seja pelos palhaços do circo soviético.

3 PALHAÇOS BRASILEIROS NA ATUALIDADE

A pesquisa realizada nos circos brasileiros não encontrou nenhum Clown Branco. As suas funções foram absorvidas pelo apresentador (Mestre de Pista) ou por um segundo palhaço, também ele um Augusto, chamado de *escada* ou *crom*. Os palhaços brasileiros da atualidade não têm mais as características externas dos primitivos *clowns*, embora tenham absorvido muitas das proezas por eles desenvolvidas. O repertório, conhecido e acumulado, foi incorporado pelo tipo Augusto. Há, no circo brasileiro da atualidade, um predomínio do Augusto. As atribuições do Clown Branco foram incorporadas por essa figura exemplar. Mantém-se, contudo, a permanência em cena de uma dupla de palhaços, ao menos. Em muitas situações há a presença de três cômicos em cena. Nesse caso, além da polaridade inicial, há a ação de um contra-Augusto, uma espécie de segundo palhaço com habilidades, contudo, para romper os limites físicos, emocionais e intelectivos que caracterizam o Augusto propriamente dito.

Os palhaços estão presentes em todos os circos. No entanto, suas funções e inserções alteram-se de acordo com o tipo de espetáculo, ou mesmo de acordo com as inserções que cada palhaço, ou grupo deles, desempenha nos circos. Quanto aos tipos de palhaços, os circenses dizem o seguinte:

> Que tipo de palhaço?
> *Clown*, *White Clown*, *Musical Clown*, *Toni da Camerino* ou *Acrobatic Clown*? ...
> O *Clown*, ou palhaço propriamente dito, precisa ter conhecimento de mímica e ter voz e expressões simpáticas para cativar a plateia, e não é qualquer um que pode satisfazer esses requisitos.

O *White Clown*, ou o palhaço branco, aquele que sempre está com roupas elegantes e a cara pintada de branco, com uma leve maquilagem nas sobrancelhas e na boca, age como a pessoa séria e inteligente do grupo, faz a função do locutor e é sempre o antipático, o sabido, mas no final da história leva a pior do palhaço, que, para a alegria das crianças, vence sempre...

O *Musical Clown*, ou palhaço músico, além de ser simpático deve ter grande habilidade com vários instrumentos musicais. Este era o caso de meu tio Paride, que tocava muito bem vários instrumentos e, além disso, tinha uma peculiaridade incomum: conseguia falar quase todos os dialetos italianos e, sempre que chegava a uma nova cidade, informava-se sobre as personalidades locais. Por exemplo: queria saber quem era o louco da cidade, os políticos antipáticos e os protagonistas dos fatos do folclore local, para parodiá-los em suas apresentações...

O *Mimic Clown*, ou palhaço mímico, precisa de muitos anos de treinamento e muita predisposição. Indubitavelmente, esta não era a especialidade mais fácil para os palhaços...

O *Toni da Camerino* (palhaço de camarim) é aquele palhaço que está à disposição do espetáculo o tempo todo: ele fica pronto para entrar em cena a qualquer momento em que, por alguma falha ou atraso, o locutor precise ganhar tempo. As paródias dele serão, na maioria das vezes, improvisadas. É fácil perceber que esta também não é tarefa para qualquer um...

Acrobatic Clown, ou palhaço acrobático, é aquele que, em números acrobáticos, faz o papel de palhaço. Ele tem que ser também acrobata, para fazer os exercícios de forma ridícula; tem que ser até mais habilidoso que os outros acrobatas... (Orfei, 1996, p.213-4)

Apesar de minuciosa, a descrição dos tipos de palhaços dada por Orfei não abrange todas as modalidades de palhaços a que a pesquisa assistiu. Ela se refere exclusivamente aos tipos próprios dos grandes circos, com espetáculos de atrações. A descrição não dá conta, por exemplo, dos palhaços dos circos pequenos e médios, que se dedicam às entradas e esquetes mais longos, improvisados a partir de roteiros, e muito menos dos palhaços que atuam nas peças teatrais, especialmente comédias. A tipologia dada por Orfei praticamente se atém ao palhaço de reprises (geralmente mudas) e entradas, que caracterizam o grande circo. O contato com os circos brasileiros – certamente, não em sua totalidade –, no entanto, pôde documentar a maioria daqueles tipos descritos. Contudo, eles são insuficientes para se aproximar dos tipos desenvolvidos nos circos brasileiros.

Mas, a título de exemplo, o *Clown Musical* pôde ser visto no Circo Spacial, em 23 de maio de 1998, na cidade de Barretos – SP, com a dupla chilena Pirin & Pirina, e no Super Circo Bira, nas cidades de Bauru – SP, em 23.1.1998, e Ituiutaba – MG, em 9.6.2000. Esse tipo de comicidade transfere para o universo da música as satirizações antes direcionadas às atrações circenses. Os artistas, nesse caso, devem conhecer um ou mais instrumentos musicais e o intento maior é o de desconstruir o ritmo ou a harmonia, quando não os dois elementos a um só tempo. É bastante frequente a invenção de instrumentos musicais inusitados, a partir de materiais e objetos que se destinam a outros usos, como bacias e penicos. É igualmente comum a destruição dos instrumentos de maior porte, como um piano, resultado da inabilidade e do caráter desastroso do instrumentista. Mas, mesmo destruído, como superação das dificuldades iniciais, o palhaço consegue, ao final, executar uma melodia com apuro.

O tipo *Acrobatic* pôde ser certificado com o palhaço Chevrolé, do Circo di Roma, atuando no trapézio voador, na cidade de Marília – SP, em agosto de 1997. Em suas iniciativas desastradas, o palhaço tenta uma passagem para as mãos do aparador, sem sucesso. Na segunda tentativa, Chevrolé novamente vacila e o aparador arranca-lhe a calça. O palhaço, então, cai na rede de proteção e, envergonhado, procura esconder as nádegas descobertas.

Dentre os palhaços brasileiros, muitos recorrem à mímica em suas *performances*. Kuxixo, visto no Circo Garcia, em Osasco – SP, em 31.7.1998, pode ser considerado um autêntico *Mimic clown*, tal como a concepção de Orfei. Ele é de família circense, de terceira geração, por parte do pai, e de quarta, pelo lado da mãe. Nasceu e aprendeu a profissão no ambiente e com as necessidades do pequeno circo, o que quer dizer: voltado para o circo-teatro, para os dramas, comédias e esquetes. No Garcia, um circo que se dedica às atrações circenses, ele desenvolve todo o seu aprendizado teatral e recebe do diretor do espetáculo o devido apoio para a sua *performance*. Sua personagem foi inspirada na experiência do circo-teatro. Eis a descrição dada pelo próprio artista:

Pirin & Pirina em O *concertista*. Circo Spacial Barretos – SP, 23.5.1998. Foto: Kiko Roselli.

o palhaço não é um personagem, ele é uma pessoa normal, entendeu? Cada um de nós tem um palhaço dentro, cabe a você desenvolver ele, entendeu? então ele não é um personagem. Agora Kuxixo, como eu já disse, eu era de circo-teatro; tinha uma peça, um drama, se chamava *Rosas para Nossa Senhora*. Nessa peça tinha um moleque assim. Quem fazia esse moleque era meu avô; quer dizer, não era bem o meu avô, mas chamava ele de vô, porque o meu vô já era falecido. Então, como ele conheceu a minha mãe quando criança, minha mãe se criou no circo desse senhor. É o palhaço Pirulito, é Antonio Malhione. Ele fazia um garoto de fazenda que tomava conta de um burro. Esse burro que chamava Kuxixo. Mas era fictício esse burro, entendeu? ele nunca aparecia. Ele só entrava em cena no palco chamando o Kuxixo, mas ele nunca aparecia e esse era um personagem cômico. Então, ele entrava com uma peruca, o cabelo

da peruca era todinho em pé, todo arrepiado. Quando eu nasci, que minha mãe me viu pela primeira vez, que a madre, a freira, né? me trouxe pra ela me ver pela primeira vez, quando ela bateu o olho em mim, eu tinha o cabelo igual à peruca do meu vô Pirulito. Então, quando ela viu o meu cabelo em pé ela olhou pra mim e falou: ô Kuxixo! Então eu tive o apelido primeiro que o nome. Tanto é que a freira falou: "Coitadinho, esse que é o nome dele?". A minha mãe falou: "Não, não, eu vou explicar pra senhora. Vai ser uma longa história. Ah!, deixa pra lá!".

Kuxixo não esconde sua admiração por Charlie Chaplin. Ela torna-se visível no tradicional terno preto, com suspensórios, sobre uma camisa branca, com gravata. A maquiagem é extremamente sutil e apresenta uma síntese entre o tradicional Augusto (visível, por exemplo, no nariz vermelho) e o ator e diretor do cinema mudo, ao adotar um pequeno bigode e um chapéu-coco.

Kuxixo e o contorcionista. Circo Garcia, Osasco – SP. Foto: Kiko Roselli.

Mas, fundamentalmente, a inspiração chapliniana se evidencia no modo de interpretar. No primeiro momento, com o número de contorcionismo, Kuxixo interpretou um bêbado que esteve o tempo todo imbuído de seu papel. Depois, com os outros palhaços, interpretou um vagabundo que perambulava ao redor dos outros cômicos, provocando um diálogo entre estilos distintos de interpretação. Inicialmente, a disputa indicava a derrota de Kuxixo. Com o decorrer da entrada, no entanto, quando Kuxixo parecia derrotado, uma flor entregue por uma garota da plateia reanima a personagem. A partir daí, com a flor em mãos, procura seus adversários propondo-lhes a paz. Ela foi aceita, pondo fim à disputa entre tipos distintos de cômicos, no picadeiro.

O gestual minucioso de Kuxixo se contrapunha aos gestos largos dos outros palhaços. A mímica prevaleceu em toda a interpretação e os detalhes gestuais eram valorizados. Assim, em vez dos conhecidos tapas e bofetões, a disputa entre os cômicos foi proposta e desenvolvida a partir da gestualidade.

Kuxixo e um Augusto, estilos distintos de interpretação. Foto: Kiko Roselli.

Seguindo a descrição de Orfei, vários palhaços vistos podem ser tomados como *Toni da Camerino*, também conhecido como *Toni de Soirée*, como Caquito, do Circo Miami 2000 (Coxim – MS, 2.6.2000), ou Cacareco, do Parque Circo Las Vegas (Cáceres – MT, 6.6.2000), ou ainda o Jurubeba, do Circo Sandriara (Fernando Prestes – SP, 20.3.1998), dentre tantos outros. Entretanto, nenhum desses exemplos podem ser tomados exclusivamente como palhaços de camarim, uma vez que esses artistas também desempenham outras funções, especialmente como Augustos, em entradas e esquetes.

A pesquisa, contudo, não registrou nenhum *White Clown* ou Clown Branco. Na formação das entradas circenses a participação do Branco é fundamental. Pode-se mesmo dizer que ele é parte necessária da dupla cômica. Na atualidade, as funções desse tipo de palhaço foram incorporadas por outro palhaço, ou pelo apresentador, ou mesmo por um terceiro elemento, sem vestimenta característica.

De modo geral, os grandes circos dedicam-se exclusivamente à apresentação de atrações circenses. Os circos pequenos têm maior mobilidade na construção do espetáculo, mesclando entre variedades, shows musicais e representações teatrais, não necessariamente nesta ordem. Na atualidade, no Brasil, o circo-teatro tem se dedicado à representação de comédias. Os antigos melodramas têm participação pequena. Os circos médios oscilam entre as formas citadas.

Nos grandes circos, o palhaço tem uma *performance* rápida, tempo necessário à preparação do picadeiro para números artísticos que exigem aparelhos sofisticados, como é o caso de um trapézio voador ou de uma jaula para as feras etc. Nesses casos, cabe ao palhaço e seus *partners* a tarefa de concorrer com o movimento grandioso que demanda a preparação de uma rede protetora para os trapezistas voadores. Em geral, dadas as proporções da casa de espetáculos, a participação dos palhaços centra-se em reprises mudas, com predomínio do gesto e de aparelhos cômicos igualmente grandiosos (piano que se rompe, máquina fotográfica que explode etc.), recursos explorados à exaustão nos grandes circos dos Estados Unidos. Quando faz uso da voz, o artista recorre ao microfone, o que termina prejudicando a interpretação. Desse modo, nos grandes cir-

Puxa-Puxa, Batatinha e o apresentador em *O poroite*. Circo Maravilha, Boa Vista do Buricá – RS, 2.2.1999. Foto: Kiko Roselli.

cos os palhaços dedicam-se exclusivamente às reprises curtas. Muitos deles, contudo, conseguem superar esses limites de forma admirável. Mas, de modo geral, na consideração dos próprios artistas, nas grandes companhias o palhaço tem uma função de "tapa-buracos". De acordo com Osmar dos Santos, o palhaço Piquito, do Circo Real:

> O palhaço do circo grande é o seguinte: é um palhaço que não se importa com agradar. O palhaço do circo grande entra, tá lá pra matar o tempo, pra não deixar aquela falha entre um aparelho e o outro, certo?! Então ele entra pra cobrir aquele espaço ... assim, a temporada do circo não tá dependendo dele. Agora, o circo já dessa categoria como a nossa depende do palhaço – e como depende do palhaço! –, depende mais que os outros números. Os outros números é um "esfria sol", só pro povo acomodar na bancada.[1]

A caracterização de "tapa-buracos", contudo, não pode ser generalizada. A *performance* do palhaço Kuxixo descaracteriza esse rótulo e sua participação é valorizada. Isso se deve, exclusivamente, ao tipo concebido: minucioso nos gestos, meticuloso nas expressões, enfim, teatral por excelência. Mas esse é um único caso dentre os tantos outros circos grandes visitados. No próprio Garcia, os outros palhaços do mesmo espetáculo, entretanto, se prestam a "desviar a atenção da plateia".

1 Entrevista realizada com Osmar dos Santos, o Piquito, na cidade de Embaúba – SP, em 3.4.1998.

Nos pequenos circos o palhaço é o centro do espetáculo. Ali ele pode desenvolver todo o seu potencial artístico, desdobrando-se em várias personagens, com gestual e voz específicos. A atuação do palhaço nos circos pequenos pode ser especificada da seguinte maneira: (a) encenações de *reprises*, com pequenos roteiros ampliados de acordo com a interação com o público, em uma improvisação intensa; (b) encenações de *entradas* ou *esquetes* que se concentram em textos falados, com piadas, chistes e "pegadas" para o palhaço; (c) participação nos shows musicais, momento em que são *músicos* e *parodiam* canções conhecidas do público, quase sempre desviando o enredo para uma temática corporal, às vezes sexual; (d) participação nos dramas e comédias, representando personagens cômicas sempre previstas na dramaturgia, tanto nos dramas quanto nas comédias.

A preferência pelo repertório cômico é predominante quando os vários temas e enredos já conhecidos são adaptados para a personagem do palhaço do circo. Os circos médios e pequenos que se dedicam ao teatro de repertório colocam o palhaço no centro da trama, incluindo seu nome no título da obra encenada. Assim, a obra *O soldado recruta* em cada companhia recebe um título diferenciado, sempre de acordo com o palhaço do circo, como o exemplo do Bebé, no esquete *Bebé, o soldado recruta*, que será adiante analisada. Quando isso ocorre, o circo apresenta um espetáculo múltiplo. Geralmente, a primeira parte é composta por números circenses e o palhaço se apresenta com a vestimenta e a maquiagem que o caracterizam. A segunda parte do espetáculo é destinada à representação da comédia. De acordo com o enredo, o palhaço adapta-se à personagem que representará, mantendo, contudo, alguns de seus traços típicos, como o Piquito, em *O ébrio* (adiante estudada), ou o Bonitinho, do Circo Brasil 2000, em *O casamento do Bonitinho*.

Essa divisão, entretanto, não pode ser tomada como absoluta, pois há circos que se dedicam exclusivamente ao circo-teatro. Nestes

Bonitinho, pronto para as núpcias. Frutal do Campo, Cândido Mota – SP, 26.4.1998. Foto: Kiko Roselli.

casos, o programa é composto pela peça encenada, que se altera a cada dia. Durante as visitas, pôde-se verificar o predomínio das entradas faladas nos circos nordestinos que procuram a comicidade no jogo de palavras e nas piadas, independentemente de serem grandes ou de menor porte. Em outras regiões, como os estados do Sul, a presença do teatro cômico, sob a lona, dá ao palhaço uma importância peculiar. A pesquisa no Sul comprovou as seguintes companhias que se dedicam exclusivamente ao circo-teatro: Circo-Teatro Bebé, Teatro Serelepe, Circo-Teatro Popular de Curitiba (que faz uso de um pavilhão de zinco). Além desses, o Circo Real, com o palhaço Piquito, no Estado de São Paulo, se dedicava ao circo-teatro, porém de forma esporádica. O Real mesclava seu espetáculo com atrações, shows musicais e esquetes cômicas. (Usa-se aqui o verbo no passado, pois, no momento da escrita, o Circo Real paralisara suas atividades.) Duas dessas experiências serão estudadas nos capítulos 5 e 6. Antes disso, o próximo tópico será dedicado ao estudo do repertório clownesco das reprises e entradas.

Pisca-Pisca em *Pisca-Pisca no espeto*. Circo-Teatro Popular de Curitiba, Campos Novos – SC, 10.2.1999. Foto: Kiko Roselli.

4 O REPERTÓRIO CLOWNESCO

Uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 a 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a plateia, em um jogo improvisado.

Desconhece-se a origem do termo "entrada". Ele pode se referir às paradas circenses, efetuadas como forma de divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto. Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos *clowns* nos espetáculos equestres. Neste caso, contudo, o termo equivalente, "reprise", seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas. A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias.

Na história do circo ocidental a entrada dos palhaços tomou plena forma a partir da segunda metade do século XIX. Conforme estudado no capítulo anterior, dois fatores influenciaram sua solidificação: (a) a exploração do jogo dialogado nas entradas, a partir da liberação do monopólio dos teatros e do diálogo para todos os palcos da França; e (b) a sedimentação da necessária oposição entre o elegante Clown Branco e o desajeitado Augusto.

O ano de 1864, na França, teve destaque nessa história, pois trouxe ao circo a liberdade do uso da palavra. Com isso, criaram-se as entradas dialogadas que apresentam uma tensão cômica entre o Clown Branco e o Augusto.

Nas entradas, de um modo geral, o Clown Branco antecipa ao público, ou a um terceiro palhaço, a realização de uma tarefa extraordinária, ou mesmo se propõe narrar uma história qualquer. Seu intento é continuamente perturbado pelo Augusto que, nesse caso, surge como o desordenador dos planos do Clown Branco. As entradas, então, tomaram a forma de uma comédia curta, com os diálogos reduzidos ao mínimo indispensável, cuja realização depende da capacidade criativa e de improvisação dos palhaços. Elas se assemelham aos *canovacci* da *commedia dell'arte* e trazem os roteiros resumidos das intrigas, bem como estabelecem os principais momentos cômicos dos jogos de cena. Nesse aspecto, elas são apenas pontos de referência para a improvisação. Mas, enquanto os cômicos italianos procuravam escrever seus roteiros (Scala, 1967), os circenses os mantiveram na memória oral, transmitindo de geração em geração.

As entradas podem ser comparadas a pantomimas dialogadas, uma espécie de comédia curta com diálogos reduzidos ao essencial. Os seus temas são elementares, tomados das mais diversas situações, tanto do próprio universo circense como exterior a ele. Elas não se caracterizam, contudo, como comédias de costumes, pois não se propõem a passar em revista o comportamento dos homens, quer seja nas diferenças sociais e de classe quer seja em relação ao meio. Elas também não se aproximam da comédia de caráter, pois não exploram as propriedades morais e éticas das personagens. Para ambos os tipos de comédia há a interveniência da perspectiva da verossimilhança, perspectiva esta que não está posta em evidência nas entradas circenses. Os enredos das pantomimas do circo não remetem, necessariamente, ao mundo exterior. Quando tomam emprestados temas da vida cotidiana fazem que as intrigas se voltem para os próprios palhaços. Assim, os integrantes da dupla cômica apresentam sua própria personalidade e reagem, em cada uma das entradas, de acordo com o seu temperamento e sensibilidade. Por isso, cada entrada é interpretada de modo diferente por cada palhaço ou dupla. Ela depende, também, da natureza das relações entre o Clown e o Augusto. A dupla pode ser mais ou menos amigável e, nesse caso, o recurso cômico é dependente das trapalhadas do Augusto. A dupla, no entanto, pode apresentar um Clown autoritário e um Augusto atordoado, vítima das ordens de seu opressor. Nesse exemplo, poderá ocorrer a superação do estado de idiotice do Augusto, como uma espécie de virada de cena, e a personagem atrapalhada terminará sobrepondo-se ao seu oponente.

Mas um grau mínimo de mimese sobrevive na *performance* dos palhaços. Não se trata, todavia, daquele verossímil de matriz realista. O estudo dos palhaços, tal como exposto anteriormente, tornou evidente que as máscaras cômicas circenses são, de certa forma, resultado de um processo de abstração da divisão social de classes. Ao mesmo tempo, cada um dos artistas compõe sua personagem com elementos subjetivos que aderem ao tipo genérico (o que confere a particularidade de cada palhaço). Assim, tem-se nas máscaras antagônicas dos palhaços duas das principais marcas da sociedade classista: uma divisão originária entre lugares distintos na hierarquia da cena, que advém de um processo de abstração da hierarquia social; uma distinção entre as diversas personalidades, quando os atributos psicológicos e subjetivos se mesclam aos tipos cômicos circenses, enfatizando que há um "sujeito" naquelas maquiagens e vestimentas. Desse modo, portanto, duas das principais características da sociedade burguesa estão contempladas: a divisão de classes e a expressão da subjetividade.

Por essas propriedades pode-se vislumbrar certo grau de mimetismo nas personagens cômicas do circo moderno. Entretanto, de qualquer forma, não se trata de uma mimese que almeja a exposição e a problematização do mundo real, em suas múltiplas fatias de vida, que terminaria provocando a identificação da plateia com a cena. O verossímil, no caso dos palhaços, é filtrado pela abstração dos tipos cômicos circenses. Com isso, o enredo não é tratado em sua similaridade com o universo externo, mas, ao contrário, os temas cotidianos são trazidos para o interior dessa tensão básica que se estabelece entre o Clown Branco e o Augusto. A relação com o público, então, não se dá por reconhecimento e por igualdade, mas sim por estranhamento, cumprindo, com isso, uma das exigências da comicidade e do riso, qual seja, a condição de superioridade daquele que ri sobre aquilo ou aqueles que são objeto do riso.

O estudo do repertório cômico circense, adiante exposto, foi dividido em dois módulos. Em um primeiro momento, serão abordadas as *reprises* predominantemente mímicas e que têm o circo, seus artistas e números como objeto de derisão. Em seguida, serão abordadas as *entradas* mais longas, com forte presença do diálogo. Nelas, predominam os temas que extrapolam o mundo da lona. O critério de divisão, portanto, é temático. As reprises são predominantemente mudas e se reportam ao universo do circo. Nas entradas o diálogo tem um lugar de destaque e os temas tratados não se restringem à paródia do espetáculo. De um modo geral, as reprises são mais curtas, se comparadas com as entradas. Mas, como se verá, há temas parodiados do circo que recebem um tratamento dialógico, como também há entradas essencialmente gestuais. Assim sendo, a presença do diálogo não chega a constituir uma base sólida para a divisão. Por isso, preferiu-se uma segmentação geral a partir dos temas internos e dos externos ao universo circense. Em ambos os tópicos, contudo, procurar-se-á explanar os recursos cômicos dos palhaços, ou seja, os diversos mecanismos nos quais eles se apoiam para alcançar o riso, oscilando entre o objeto de cena, os diálogos e o jogo corporal. Esses elementos não são excludentes, embora haja um significativo predomínio das expressões corporais e faciais na eficácia cômica do picadeiro, uma vez que para as entradas e reprises inexiste um texto dramático anterior que serviria de base a toda interpretação. Mas isso também não pode ser tomado em sua radicalidade, pois algumas entradas fundamentam-se no jogo dialógico, muito embora este não esteja fixado em uma escrita.

AS PARÓDIAS DO ESPETÁCULO DE CIRCO

Antes mesmo de a clássica dupla cênica se firmar, o espetáculo circense apresentava as paródias dos números equestres ou acrobáticos sem que houvesse necessariamente aquela tensão cômica entre personagens distintas. Essa foi a primeira das expressões clownescas do circo moderno. Esse tipo de intervenção podia ser desenvolvido com um ou mais *clowns* e a referência quase sempre era dada pela exibição artística que a antecedia. Inicialmente concebida para amenizar a monotonia do espetáculo equestre, o *clown* deveria dominar a montaria de forma a torná-la cômica. Quase sempre montando o cavalo ao inverso, o cômico tentava algumas evoluções antes vistas pelo público. Quando os saltimbancos vieram a participar do espetáculo circense, introduzindo nele as acrobacias, os equilíbrios, os jogos de malabares, os números com fogo etc., o anterior intento cômico aplicado à montaria estendeu-se às demais atrações. Com isso, ampliou-se o leque de possibilidades para os *clowns* e, conforme visto anteriormente (Capítulo 2), muitos artistas se especializaram na paródia dos números circenses.

Essa primeira forma de manifestação do cômico de picadeiro enfatiza sobremaneira o ar desajeitado de um artista que não consegue realizar a contento as suas proezas. Ou melhor, para realizá-las às avessas o *clown* deveria ter bom domínio dos exercícios objetos da paródia e, ao mesmo tempo, desenvolver suas potencialidades cômicas visando à obtenção do sentido maior de sua *performance*, o riso. De certa forma, o risível está direcionado à desmistificação dos graus de dificuldade que os artistas e ginastas demonstram em seus números. Para tanto, desajeitado ou mesmo apresentando uma surpreendente astúcia, o palhaço termina por eleger alguns dos truques dos números "sérios", certamente aqueles que melhor se adaptam ao tom jocoso e, com isso, termina revelando, com enfático alarde, algumas das trucagens da magia, por exemplo. O resultado, por vezes, é a revelação do óbvio. Esses *clowns*, contudo, não apresentavam em cena – e ainda hoje não apresentam – as sutilezas de sua personalidade, tal como as personagens do Piquito e do Bebé, que serão estudadas nos dois próximos capítulos. Antes, atêm-se à destreza de seu corpo grotesco, às vezes aliada à inocência de seus atos, buscando sentidos duplos para as excrescências e os orifícios do corpo.

A paródia do espetáculo circense ainda sobrevive no repertório do circo brasileiro, na atualidade. Um exemplo, dos mais encenados, é o *Salto-mortal na escada com a lata na mão*. No aprendizado corporal dos ginastas e no espetáculo do circo, o salto-mortal é um dos passos fundamentais para toda a evolução futura. Ele

pode estar presente nos mais diversos números, desde os de acrobacias de solo, como nos trapézios, nas paradas de mão ou de cabeça, na báscula, na cama elástica etc. Portanto, nada mais natural que os palhaços se atenham à satirização desse exercício fundamental. O número em questão conta com a participação de dois palhaços. Um deles entra com uma escada e o outro com uma lata. O *clown* lança o desafio de executar um salto-mortal de cima da escada, com a lata na mão. Para sofisticar o salto, ele promete cair sentado em uma cadeira. É evidente que toda essa situação não ocorrerá, pois o seu ajudante é suficientemente atrapalhado para auxiliá-lo na empreitada. O salto anunciado termina em segundo plano e o enredo se direciona para tópicos secundários, como o salientar das nádegas do ajudante quando vai segurar a escada, o encaixar dos pés no vão das pernas do outro, no momento de subir a escada, ou quando, ao subir, o palhaço saltador se esquece de levar a lata. Essa reprise, portanto, tem seu início parodiando o saltador circense, mas tal motivo é logo abandonado e a comicidade se direciona para os palhaços em si mesmos, ou seja, para as suas inaptidões.

Paçoca e Pingolé em *Salto-mortal com a lata na mão*. Circo Spacial, Barretos – SP, 23.5.1998. Foto: Kiko Roselli.

O salto-mortal também é o motivo aparente de outra entrada frequentemente encenada, o poroite. O nome alude a um aparelho confeccionado com um pequeno tubo ao qual se amarra um pedaço de câmara de ar de pneus de bicicleta, ou mesmo com um pedaço de bexiga. Quando assoprado, com a borracha esticada, ele produz um som alto, similar a um "peido". Dois palhaços em cena arrumam uma briga qualquer, que termina na expulsão de um deles do picadeiro. O palhaço que restou solicita ao apresentador que se abaixe, pois ele vai pulá-lo e executar um triplo salto-mortal. Prepara-se para o grande salto e caminha até o apresentador abaixado. Quando vai pular, o palhaço expulso entra no picadeiro e aciona o poroite no momento em que o saltador está de pernas abertas. O salto é interrompido e um pequeno diálogo tenta elucidar a refeição do palhaço. Repolho ou ovo? Preparam o salto novamente e a artimanha se repete. Desta feita, contudo, o apresentador vê a chegada do palhaço que vem atrapalhar. Preparam-se novamente para o salto com o intuito de pegar o perturbador da bela exibição. Para tanto, solicitam à plateia que avise quando o intruso chegar. Ele entra e se esconde atrás do palhaço saltador. Este pergunta à plateia, que prontamente o auxilia na captura. Como reprimenda, receberá um bofetão, que é minuciosamente preparado, mas que, na hora certa, termina acertando o apresentador, pois o palhaço que fez uso do poroite abaixou-se no exato momento de receber o tapa.

Nos dois exemplos, o salto-mortal é apenas um subterfúgio para explorar o riso a partir de outros artifícios. No primeiro, as trapalhadas ao subir a escada e esquecer a lata; no segundo, por conta do som que ecoa no momento do salto, quando o palhaço está com as pernas abertas. No poroite, por vezes, a alusão aos gases também pode se dar com o apresentador que está abaixado. De qualquer forma, a exploração de um ato que demonstra a ausência de uma atitude educada é levada ao extremo e o ânus do saltador, ou do ajudante, é inesperadamente alçado ao primeiro plano, como motivo de riso.

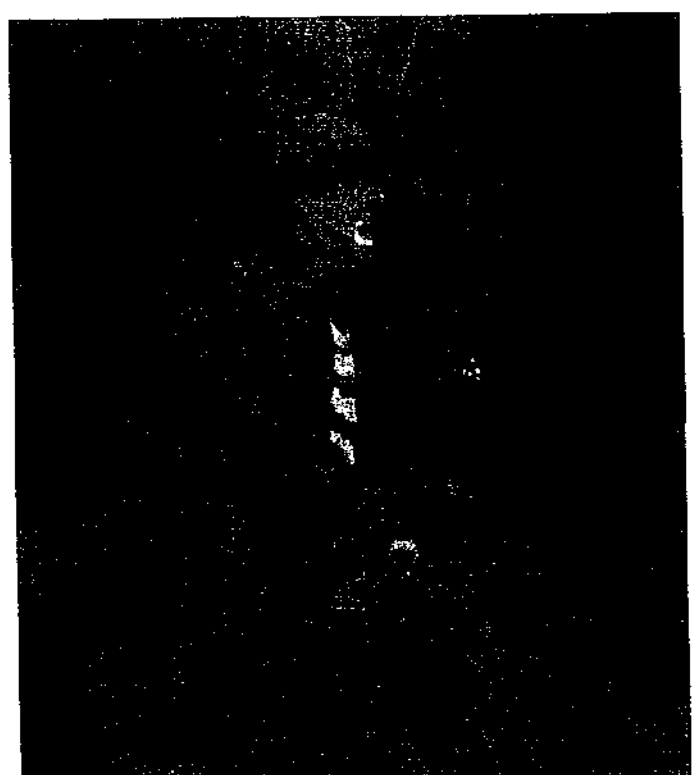
A referência ao salto-mortal também está presente nas reprises *O lixeiro* e *Bata*. A primeira apresenta dois palhaços que tentam executar um salto-mortal. No entanto, a façanha é abandonada e

Fuxico em *Poroite*. Circo Washington, São José da Coroa Grande – PB, 11.1.2000. Foto: Mário Fernando.

um lixeiro recolhe todos os pertences do palhaço, pois estes não servem para nada e, por isso, devem ir para o lixo. A segunda fundamenta-se na proibição do palhaço em ocupar o picadeiro para realizar um salto-mortal. Ela é entrecortada de tapas e, ao final, o palhaço se vinga ao acertar um bofetão em seus opressores.

Outra reprise bastante apresentada, nos circos brasileiros, na atualidade, é a *Magia com patos*. A satirização, nesse caso, é dirigida aos números de magia e ao ilusionismo que estes impulsionam, como se o artista tivesse o poder de sobrepor-se às leis da física. O apresentador anuncia, com muita pompa, o show de dois grandes mágicos. Entra um palhaço com duas latas e um pato nas mãos, prometendo fazer que o pato passe de uma lata a outra, estando elas totalmente fechadas. Enquanto o "mágico" explica ao público a proeza que executará, o segundo palhaço dirige-se à segunda lata e mostra ao público outro pato escondido. A recompensa recebida pela desobediência é um bofetão. Aliás, no meio circense, os segredos dos mágicos são mantidos sob extremo sigilo e a revelação para o público significa o fim do número e a reprimenda ao traidor. O bofetão que o palhaço recebe, nesse caso, é expressão cômica do rompimento de um contrato de silêncio. O palhaço agredido, para se vingar do castigo, percebendo que conquistou a

simpatia da plateia com a sua subversão, prefere continuar em sua desobediência. Resolve, então, retirar o pato escondido e colocá-lo dentro de sua calça, deixando a cabeça da ave à mostra. Nesse momento, a sátira ao mágico se transfere para o pescoço do pato, o que dá motivos ao riso, desta feita por um processo de associação ao órgão genital masculino, ainda que, ou preferencialmente, por conta da aparente ingenuidade do ato. O palhaço mágico pergunta a todo instante pelo segundo pato e o palhaço trapalhão, às vezes de forma ingênua, outras fortemente insinuante, balança exageradamente a cabeça do pato. Uma vez mais o recurso preferencial do riso concentra-se no baixo corporal.



Caquito em *Magia com patos*. Circo Miami, Coxim – MS, 2.6.2000. Foto: Kiko Roselli.

A magia também é tema da reprise *Mágicos árabes*. Dois palhaços, vestidos com trajes que lembram os amestradores de camelos, entram em cena, dançando ao ritmo acalentado de uma música oriental. Um deles hipnotiza o outro com sua meia. Esta é jogada em um tambor e o hipnotizado imediatamente entra nele, sem deixar de acompanhar, com a cabeça, o ritmo musical. Imediatamente, o "mágico" cobre a cabeça do parceiro com uma toalha e crava um garfo em sua cabeça, que continua a dançar. O garfo é retirado e o hipnotizado é mostrado ao público. Retorna a toalha e uma faca é cravada na cabeça do palhaço que está no tambor. O hipnotizado, no entanto, nada sente e continua sua suave coreografia. Retira-se novamente o pano e o palhaço está como antes. Tudo se repete, dessa feita com o garfo e a faca ao mesmo tempo, em atos violentos. Ao retirar a toalha, contudo, o palhaço hipnotizado, ainda dançando, mostra um repolho que mantinha sobre sua cabeça, nos momentos em que eram cravados o garfo e a faca.

Nesse exemplo, o tom de ilusão deve prevalecer até o momento final. Os artistas, conscientemente, exploram certo pânico da plateia. A tensão vai aumentando para ser superada bruscamente com a revelação do repolho. Trata-se, obviamente, de um recurso que os mágicos e hipnotizadores não utilizam em seus trabalhos. Os palhaços, entretanto, procuram realçar o sentido contraditório de uma faca cravada em uma cabeça, que nada sente. A interpretação deve acompanhar minuciosamente cada um dos passos dessa entrada para que o riso desponte como elemento surpresa. O inesperado, nesse caso, ganha realce, por um movimento abrupto de inversão de uma lógica aparentemente absurda. Quando se revela, o absurdo deixa de predominar e a situação readquire um sentido amplamente possível e aceito. O efeito cômico se dá, pois, por exclusivo recurso corporal e visual: uma cabeça apunhalada, coberta, dançando como se nada tivesse ocorrido.

Os números de equilíbrio também são satirizados pelos palhaços. Um dos mais comuns é o *Equilíbrio de pratos e ovos*. Um palhaço entra no picadeiro equilibrando um prato sobre uma fina vara. O segundo palhaço imita-o, mas deixa transparecer ao público que o seu prato está fixado, por um prego, na ponta da varinha. Em seguida, o primeiro faz uma evolução de jogos de malabares com ovos. O segundo executa os mesmos jogos, revelando porém que os ovos são de madeira. Na sequência, o primeiro palhaço dá ao segundo outro conjunto de ovos, sem que este saiba que entre eles encontra-se um autêntico, que termina quebrado. Continuando o malabarismo, o primeiro palhaço joga um ovo de um prato a outro. Mais uma vez o segundo imita-o, revelando que o ovo está preso por um tênue fio ao chapéu do palhaço. Finalmente, o primeiro palhaço toma um prato cheio de ovos, encaixado em uma vareta, e equilibra-o sobre o queixo. Andando perto do público ele escorrega e os ovos caem. Como o primeiro palhaço sempre executou equilíbrios e malabarismos sem as trucagens do segundo, a plateia tem a impressão de que os ovos cairão sobre suas cabeças. Contudo, eles estão presos ao prato por um fio e a reprise termina revelando que também esse palhaço executava suas evoluções com os objetos trucados.

Cacareco em *Equilíbrio de pratos e ovos*. Parque Circo Las Vegas, Rondonópolis – MT, 6.6.2000. Foto: Kiko Roselli.

Além do equilíbrio e dos jogos malabares com ovos, os malabaristas são adotados pelos palhaços como motivo para criação de outros esquetes cômicos. Seguindo os passos essenciais da reprise anterior, esta próxima também faz uso da revelação de objetos preparados especialmente para o cômico, como bolinhas que estão coladas umas às outras. Ela reserva também o mesmo destino aos dois palhaços, tanto ao primeiro, que se mostra desastrado e inocente, quanto ao segundo, que se apresenta como espertalhão e sabido. O esquete a seguir narrado, contudo, deposita no mecanismo do choro (um aparelho instalado sob a roupa do palhaço, que espirra água na plateia) o seu recurso cômico. Na reprise O *malabarista*, um palhaço espalhafatoso anuncia que seu parceiro é o maior malabarista do mundo. Ele jogará malabares com bolas de madeira, imensas e pesadas. Seu desempenho não se realiza a contento e a bola termina acertando-lhe o dedo, que imediatamente aparece inchado e dolorido. Aquele que antes anunciou faz chacotas com seu parceiro e resolve ele mesmo jogar malabares, dessa feita com maior grau de dificuldade: jogará trinta bolinhas. A execução é perfeita, mas a trucagem se revela: as bolinhas estão coladas umas nas outras. Em seguida, diz que vai jogar apenas três bolinhas e pede ao parceiro com o dedo inchado que lhe jogue as bolas. Lá se vão uma, duas e a terceira acerta-lhe a cabeça, que imediatamente aparece com um imenso inchaço, similar ao dedo do parceiro. Ele chora de forma exagerada, através do mecanismo de água que esguicha de sua cabeça em direção à plateia.

A telepatia também é satirizada pelos palhaços. No picadeiro, um palhaço de olhos vendados está pronto para as adivinhações propostas pelo outro, que interage com a plateia. As proezas são das mais variadas, desde desvendar a cor do sapato preto de um assistente, até colocar a mão sobre a cabeça de alguém e perguntar ao adivinho o que ele tem nas mãos, ou ainda apontar o relógio de alguém e esperar ansioso pela resposta, até dizer "Depressa, que as horas estão passando!", e o palhaço vendado acertar: "É um relógio". As pegadas se sucedem com um desempenho satisfatório do adivinho. Evidentemente, essa reprise depende sobremaneira das combinações entre os dois cômicos e, em muitos momentos, a graça advém dos equívocos provocados pelo palhaço que está no picadeiro. Por exemplo, quando perguntado sobre o que é que uma moça tem dependurado no nariz, ele não hesita em dizer que é "meleca". O parceiro, então, corrige-o afirmando que é de vidro, ao que o outro, de pronto, responde: "uma garrafa". Finalmente, a deixa para se passar a uma outra aventura: "Não, não é garrafa. Tem graus". O adivinho mata a charada ao afirmar que são óculos. Para terminar, uma exibição de alta dificuldade: o palhaço pede a alguém do público que escolha um número e que o escreva em uma pequena lousa para que toda a plateia possa ver e o adivinho não. Com o quadro-negro em mãos, ele retorna ao picadeiro e propõe ao palhaço adivinho que vá batendo em um tambor até alcançar o número escolhido. Quando este é alcançado, o palhaço que propôs as adivinhações segura o braço do parceiro, interrompendo a sequência dos golpes no tambor, e, imediatamente, pede ao público uma salva de palmas ao grande telepata.

Essas duas últimas paródias, de fato, não revelam as sutilezas dos números de telepatia ou de equilíbrio. Elas exploram motivos similares em outro registro, ou seja, executam partes apenas desses números, justamente aquelas que permitem uma exploração da obviedade. De qualquer forma, a eficácia da exposição do óbvio só é alcançada a partir de um desempenho convincente dos artistas cômicos, como se para eles aquilo ainda fosse revestido de todo o mistério, tal como os números sérios apresentam. Assim, os ovos amarrados por um fio (recurso ao qual o equilibrista não recorre) ou a combinação de momentos específicos para elucidar objetos ou pessoas aparecem ao público de modo evidente e aos cômicos esses elementos são interpretados como verdadeiros em sua fragilidade. A comicidade, nesses casos, encontra-se no descompasso entre duas razões distintas: a do público que conhece de antemão os truques adotados e a dos palhaços que, mesmo conhecendo-as, fazem de conta que aquilo é de extrema seriedade. Assim, a pretendida sátira às atrações circenses termina se concentrando exclusivamente sobre os palhaços, realçando ainda mais uma das características básicas dessa personagem, qual seja, a de trazer para si os motivos do riso e, ao mesmo tempo, fazer de si o objeto motivador da risada descontraída do público. Nesse caso, na perspectiva do público, o objeto do qual se ri se funde ao sujeito que provoca o riso.

Uma atração circense bastante apresentada no passado, O *homem bala*, também é alvo do humor sarcástico dos palhaços. No número sério, um homem é introduzido em um canhão. Quando acionado, é lançado ao ar e, nas alturas, prende-se a um trapézio, sempre assegurado por uma rede de proteção. Na paródia, o palhaço convida várias crianças para uma brincadeira e recruta uma delas em especial, certamente participante da própria companhia circense. Ela é posta no canhão. Com o disparo, apenas suas roupas saem pelos ares. O palhaço, então, procura pela criança no alto dos mastros do circo. Subitamente, a criança sai nua de dentro do canhão e o palhaço quer agarrar alguma das outras para continuar a brincadeira. Todas as demais voltam correndo para os seus lugares.

Nessa reprise, o homem-bala é apenas um motivo provisório para a sátira. A proeza circense é abandonada e a comicidade é calcada na máquina que provoca a nudez da criança. A habilidade cômica, nesse caso, apropriou-se de uma atração de circo para adaptá-la a outra situação. Ocorre, aqui, um deslocamento do foco do enredo, explorado a partir do momento em que, do canhão, saem apenas as roupas da criança voluntária e do intento do palhaço em repetir a experiência com outras crianças que, inicialmente, se dispuseram a participar da brincadeira. Um jogo é inicialmente proposto, com vários adeptos, mas as regras desse jogo se alteram durante o seu desenrolar, sem que os jogadores o saibam. Diante da revelação das novas regras, o absurdo se revela e impede que o jogo continue. Mais uma vez, o riso não está propriamente na paródia de um número de circo, mas nas alterações provocadas pelo palhaço a partir do número circense.

A reprise *A jaula* é similar à anterior quanto ao seu mecanismo de inversão da cena. Após um número de feras, com a jaula ainda montada, um palhaço entra vestido como domador e um outro fantasiado de tigre, ou leão, dependendo do número anterior. Dentro da jaula eles desempenham uma pantomima característica das apresentações das feras, como pular obstáculos, obedecer às ordens do domador etc. Evidentemente, essa evolução é feita da forma a mais exagerada. O palhaço domador chama uma moça da plateia para dar um beijo na fera-palhaço, que se aproveita da situação para se agarrar a ela. Com o chicote na mão, o domador repele a fera e conduz a moça para um canto da jaula. Trava, ali, um pequeno diálogo com a voluntária, de forma a despistá-la. Nesse intervalo, o palhaço fantasiado de animal sai e uma fera verdadeira entra na jaula, com o respectivo domador, que a coloca no mesmo lugar antes ocupado pelo palhaço. Para finalizar o diálogo com a moça, o palhaço pergunta se ela estaria disposta a dar outro beijo na fera-palhaço. Ela consente. Ao se virar para o outro beijo ela se assusta com o animal verdadeiro. Moça e palhaço saem correndo assustados e tropeçando.

A maioria das reprises relatadas utiliza-se dos números circenses para explorar o riso a partir do deslocamento do foco de ação, quando o motivo inicial é abandonado e em seu lugar surge, inesperadamente, um elemento novo que será objeto de escárnio. Nesses casos, as atrações do circo servem de motivo para a criatividade da dupla cômica, mas, na realidade, uma nova situação termina por ocupar o lugar central do riso. Com muita frequência, a sátira se volta para os próprios palhaços, enfatizando a inabilidade para as lides artísticas do circo, motivo, aliás, originário da própria personagem. Assim sendo, a paródia que inicialmente é dada a entender como dirigindo-se às atrações sérias do circo resulta em uma ênfase à característica básica do palhaço, na medida em que se ressalta o desastre deste na evolução da destreza circense. Outras vezes, contudo, as habilidades são deixadas de lado e no decorrer da ação despontam motivos inesperados para a sátira, motivos estes que terminam prevalecendo na jocosidade dos cômicos.

Nessa forma de inserção dos palhaços no espetáculo circense – a da paródia do espetáculo –, uma das personagens, de um modo geral, anuncia a realização de um feito extraordinário e será atrapalhada por outra, quer seja porque esta não consegue realizar a contento aquilo que se espera de um ajudante quer seja porque, premeditadamente, a partir de uma postura anterior de proposital desarranjo, o auxiliar se coloca no lugar de um vilão a perturbar o bom andamento do desempenho do parceiro. Geralmente, as paródias dos números de circo não depositam no diálogo a sua base cênica e, ao contrário, exploram o riso a partir dos mecanismos e objetos de cena (canhão, repolho, pescoço do pato etc.),

que se aliam à *performance* corporal propriamente dita, procurando sempre um sentido inusitado e deslocado do uso comum e cotidiano desses objetos e mecanismos. Esses recursos associam-se ao cômico de situação, como, por exemplo, na nudez da criança ou no desespero da moça diante da fera.

Esses esquetes cômicos, entre os palhaços brasileiros, recebem o nome de *reprises* e se caracterizam, em seus dizeres, por serem "montados", isto é, preparados cenicamente com adereços e mecanismos adequados. De um modo geral, elas são encenadas nos circos grandes e médios, ou seja, naqueles que priorizam o espetáculo de atrações. Os palhaços de circos pequenos só raramente recorrem a esse tipo de inserção cômica. Por serem a base do espetáculo e pelas características diferenciadas do pequeno circo, os palhaços devem permanecer em cena um tempo muito maior. Para tanto, eles recorrem às comédias de maior fôlego. Além dessas modalidades, entretanto, os palhaços têm um repertório de entradas e comédias com forte apego à linguagem oral, com diálogos mais elaborados e com a exposição de personagens com alguma espécie de conflito. Elas podem ser encenadas isoladamente ou podem juntar-se a outras, num fluir ininterrupto quando o ritmo e a duração são dados a partir da interação com a plateia. De um modo geral, essas entradas acontecem na primeira aparição do palhaço em cena, mas isso não é regra. Elas também podem ocorrer em outros momentos, ou mesmo podem preencher toda a segunda parte do espetáculo, tal como ocorreu com o Bebé, em *Bebé, o empregado do barulho*, que será estudado no Capítulo 5.

AS COMÉDIAS CLOWNESCAS

Dentre as diversas viagens realizadas para o levantamento de dados, pôde-se notar que os circos do Sul do país e os do Nordeste são os que mais se dedicam às comédias e esquetes. Tome-se como exemplo o espetáculo do Circo di Monza, do palhaço Biribinha, visitado no final de janeiro e início de fevereiro de 1999, na cidade de Redentora – RS.

Biribinha (Geraldo Passos) é um palhaço voltado exclusivamente para o palco, quer dizer, para uma interpretação teatral. Não é um artista de reprises, de picadeiro. Sua verve cômica se expressa nos esquetes e entradas faladas, porém, devidamente acompanhadas de uma expressividade corporal detalhada e forte. Suas piadas são picantes, sem "papas na língua". Faz ironia com termos, expressões e costumes regionais, com pessoas da plateia, sem, no entanto, referir-se a elas de modo pejorativo (o que foi enfatizado na entrevista realizada). Biribinha é um ator com perfeito domínio da linguagem e do tempo cômicos. Isso se deve, evidentemente, à experiência e à formação no circo-teatro. Ele deixou de fazer circo-teatro, uma tradição da família, e está apresentando um espetáculo de atrações circenses, em um circo de 22 x 28 metros, com palco, boa iluminação e extrema organização interna. A cortina do palco ainda é a mesma da época do teatro, com bambolinas, só que, dessa feita, elas estão recuadas para quase o final do palco. De Circo-Teatro Biribinha, ele alterou o nome para Circo di Monza.

Biribinha em *Morrer pra ganhar dinheiro*. Circo di Monza, Redentora – RS, 31.1.1999. Foto: Kiko Roselli.

Biribinha trabalha com o apresentador do espetáculo que, nesse caso, assume as funções do Clown Branco, e outro *partner*, que se apresenta sem caracterização alguma. Logo, em cena, ele é o único a portar vestimenta e maquiagem típicas de um Augusto. Ao entrarem no palco, o *partner* expulsa Biribinha do circo. O apresentador intervém e, assumindo a postura de proprietário do estabelecimento, termina por despedir os dois. Note-se, sintomaticamente, que o enredo já se desloca para fora do universo circense. Como viverão as personagens que estão umbilicalmente ligadas ao espetáculo de circo? Em um instante de esperteza, resolvem *Morrer pra ganhar dinheiro*, título da entrada que anuncia igualmente o seu intento básico. A dupla, então, combina que, inicialmente, Biribinha se fingirá de morto. Os transeuntes serão abordados para contribuírem com o enterro. A confusão tem início, pois Biribinha é incapaz de morrer. O "pum" do revólver é associado ao "peido" e, portanto, na lógica do palhaço, capaz de surtir outros efeitos, menos o de matar alguém. O recurso preferencial é sempre a linguagem e, nesse momento, Biribinha acrescenta: "Se pum matasse minha vó estaria morta... Meu avô solta cada pum embaixo do cobertor!". Depois de tanto insistir, o *partner* convence o palhaço de que se trata apenas de uma artimanha, e o "pum" é como se fosse um tiro. O palhaço, sem estar convencido, morre.

Entra um primeiro transeunte e o *partner*, chorando desesperadamente, solicita dinheiro para o enterro. O estranho se apieda da situação e dá algum trocado. O "morto" se levanta e como a farsa deu certo eles persistem na morte, no choro e em pedir dinheiro. Dessa feita, invertem-se os papéis e Biribinha deverá matar. Tudo se repete à exaustão porque Biribinha continua não se conformando com a morte por um "pum". Prefere um "pá", uma simples inversão sonora que adquire sentido somente na fraca inteligência do palhaço. O *partner* morre e Biribinha tem de chorar, mas ele não sabe como. "Como é que chora?", pergunta ele. "Faz força... uma força que vem de dentro... faz bastante força", acrescenta o *partner*. O palhaço, em um jogo de pura improvisação, tenta ao máximo se esforçar, mas subitamente para, pois se continuar vai soltar "danoninho pelas cuecas". O parceiro, então, tem uma solução rápida para esse impasse: dá-lhe um imenso tapa, e o palhaço chora a valer.

Entra o apresentador e exige que eles saiam do circo. Biribinha explica que o amigo morreu e que necessita de dinheiro para enterrá-lo. Mas o que teria causado a morte? – é a questão posta pelo interlocutor. "Ele morreu de sinusite", acrescenta. "Ele estava passando na igreja, veio o sino e... zite... na cabeça dele." O proprietário do circo, todavia, pergunta de quanto ele precisa para enterrar o amigo. O palhaço, então, sem ter pensado nisso antes, acrescenta: "Não sei... vou perguntar pro defunto". Vira-se para o morto e é interpelado pelo apresentador. Vendo-se em apuros, em um jogo de palavras, o palhaço diz que vai *arrumar* o defunto. O apresentador dá algum trocado ao palhaço, que se volta para o *partner*, combinando que irão repetir a mesma farsa em outro local, para ganharem mais dinheiro.

Antes de saírem, no entanto, ouve-se uma discussão nos fundos: os doadores de dinheiro para o enterro se encontraram e estão em dúvida quanto a quem de fato morreu: Biribinha ou o *partner*? Quando um diz que foi Biribinha, este imediatamente se deita e assume a posição de defunto; quando o outro diz que foi o *partner*, o jogo se inverte. Essa inversão vai num crescendo rítmico até terminar em um desencontro total. Os enganados, então, querem tirar a dúvida a limpo e entram no palco. Os cômicos estão estirados no chão. O apresentador lamenta o episódio, mas acrescenta que estaria disposto a dar uma quantia significativa de dinheiro para saber quem morreu primeiro. Nesse momento a farsa se desfaz e os dois se levantam apressados para embolsar o dinheiro prometido. Em vez do dinheiro, ganham uns belos bofetões.

Nessa e em outras entradas o palhaço não faz uso de mecanismos ou objetos para alcançar o riso. A comicidade dá-se a partir do jogo linguístico, que antes de mais nada é improvisado. Este, todavia, só ganha maior expressividade quando acompanhado de uma interpretação que possa dotar de sentido cômico as expressões verbais. O texto em si mesmo (ou melhor, o roteiro) não apresenta nenhum encadeamento temporal das situações cômicas, nem ao menos realça, na escrita dramatúrgica, um diálogo que expressa uma evolução do conflito. Essa cena farsesca (assim como as demais entradas ou comédias clownescas) apresenta, de forma sintética, uma necessidade geradora de um pequeno conflito. No caso

em questão, o desemprego lança as personagens para fora do ambiente circense. Uma vez fora, como a profissão a que se dedicam não ocupa outro lugar que não o próprio circo, resta apenas uma saída, qual seja, forjar uma situação de engano para dela tirarem algum proveito. Diante da situação, colocam-se duas personagens com posturas diversas: um esperto (o *partner*), que concebe e constrói toda a farsa; um abobalhado (o palhaço), cujo raciocínio não consegue acompanhar a situação e nela inserir-se de forma cabal.

As características aqui apontadas podem ser identificadas em outras entradas. Por exemplo, em *O coração*, dois palhaços estão em cena e, por um motivo qualquer, um deles acerta um bofetão no outro, que cai deitado, de barriga para cima, deixando-se passar por morto. O agressor tenta reanimar o parceiro, sem sucesso. Pensa que está efetivamente morto e inicia um estrondoso choro. Nesse estado, procura o apresentador para se consolar e este sugere-lhe que localize o coração do amigo. Cessa o choro, mas ele não sabe o que é um coração. O apresentador faz uma descrição sucinta do órgão: arredondado (e o palhaço lê redondinho); é um músculo macio (para o palhaço, é fofinho); tem uma pequena cavidade ao centro (tem um racho no meio) e quando funciona faz pum-pum, pum-pum (o apresentador imita a batida do coração, mas o palhaço atém-se apenas ao pum).

De posse das informações necessárias, o palhaço vai procurar o coração do parceiro. Tocando a cabeça, verifica que ela é redondinha mas não é fofinha e, portanto, não é o coração. Descendo mais, percebe que o peito não é redondinho. Mais para baixo, na região da genitália, percebe que é pontudinho. As pernas não são redondinhas. Daquele lado não tem coração. Vira o parceiro de costas e repete toda a operação a partir da cabeça. Chega, então, às nádegas e percebe que elas são redondinhas, fofinhas, têm um racho no meio e quando funcionam... aproxima o ouvido para verificar a batida cardíaca. Verifica que o parceiro está mesmo morto, pois já está até cheirando mal.

Essa entrada é predominantemente gestual. Mas, para que o gesto tenha plena eficácia, há, em momento anterior, um desvio nos significados das palavras que caracterizam um coração. O apresentador descreve o órgão humano e para cada momento procura

uma palavra-chave que sintetiza sua descrição. O palhaço, então, reelabora semanticamente esses pontos essenciais e no lugar de "músculo macio", prefere o "fofinho", assim procedendo para todos os outros pontos da descrição. Assim, a partir de alguns termos cruciais as características do coração ficam retidas na frágil memória do palhaço, possibilitando que este encontre nas nádegas do parceiro "morto" um sentido correspondente. O duplo sentido, nesse caso, é explorado a partir do corpo e acentuado pela expressividade do artista no momento de enfatizar, ao público, que todas as características se adaptam às nádegas do parceiro.

Um exemplo de entrada que tem nas palavras a sua base cômica é a *Cidade de trás pra frente*, amplamente encenada. Ela se fundamenta em um puro jogo verbal, quando a inversão dos termos traz sentidos cômicos aos nomes das cidades anunciadas. Um palhaço anuncia ao outro que é mais viajado. A viagem, certamente, remete ao universo itinerante do próprio circo e de seus artistas. O outro não concorda com a afirmativa e propõe uma disputa: todas as cidades por que o *partner* passou o palhaço deverá reproduzi-la de trás para frente. O palhaço, certamente, demora para entender a aposta e quando o parceiro anuncia a primeira cidade ele simplesmente repete: "de trás pra frente". O *partner* explica tudo novamente, enfatizando que ele deve reproduzir o nome da cidade ao contrário. Nova tentativa e o palhaço responde: "ao contrário". O parceiro, então, procura uma explicação mais detalhada. Finalmente, o palhaço entende as regras do jogo. A partir de então, o *partner* vai anunciando as cidades pelas quais passou e o palhaço as reproduz às avessas. Por exemplo, para São Paulo, ele responde Paulo São. Mas os nomes se complicam: Barbacena – cena na barba; São Joaquim da Barra – barra no São Joaquim; Freguesia do Ó – ó na freguesia; Rego do Limão – limão no rego; e assim por diante, até finalizar com a cidade de Cubatão. O palhaço, no entanto, em um golpe de entendimento, nega-se a admitir que passou batão no... Para se safar, diz que passou em Cubatão de avião.

Geralmente, a *Cidade de trás pra frente* é levada à cena logo na primeira aparição do palhaço. Ela serve de estímulo introdutório para o relaxamento da plateia. Mas, por meio dela, o palhaço já anuncia duas de suas principais características: a inaptidão para as

lides do entendimento das palavras e o abrupto reconhecimento da lógica da situação, especialmente no momento de finalizar o esquete. Essa inversão extemporânea confere ao palhaço a qualidade de ver revelada inesperadamente a compreensão do jogo e, em um momento único, inverter os termos de sua incompreensão.

O mesmo recurso é explorado em muitas outras entradas. Uma delas enfatiza sobremaneira essa inversão. O *jornal* deve ser encenado por um palhaço e mais dois atores, sendo outros dois palhaços, ou um *partner* e o apresentador. Em um canto do palco, o apresentador diz ao palhaço que ele ficou famoso, que os jornais têm trazido reportagens a seu respeito. O palhaço, alvoroçado,

Tutuca em *Cidade de trás pra frente*. Circo Gitano, Rio Tinto – PB, 6.1.2000. Foto: Mário Fernando.

quer ler as notícias, mas não dispõe de nenhum exemplar. No outro canto do picadeiro o *partner*, ou outro palhaço, está tranquilamente lendo o noticiário do dia. O apresentador sugere que o palhaço vá até ele e peça o jornal emprestado. Ele vai e simplesmente toma o jornal das mãos do leitor. Diante de tamanha indelicadeza, este retoma o jornal, pronuncia um sonoro "não!" e dá um tremendo tapa no palhaço, que retorna chorando. Ele explica o ocorrido ao apresentador, que sugere que o palhaço peça educadamente. Ele retorna e pede o jornal polidamente. A resposta, novamente, é "não!". Volta a conversar com o apresentador, que diante da negativa sugere ao palhaço que seja mais duro. O palhaço retorna ao leitor, dessa feita andando completamente duro. O apresentador intervém e diz para ele ser mais mole. O abobalhado retoma o seu intento, dessa vez andando bastante amolecido. Tudo se repete e o apresentador diz para ele ser meio mole e meio duro. Ele dirige-se ao leitor, alternando entre um corpo estritamente mole ou rigidamente endurecido. Finalmente chega ao *partner*. Pede o jornal, tem resposta negativa e recebe outro tapa. A partir de então, a tônica do enredo passa a girar em torno do tapa e de como evitá-lo, sempre orientado pelo apresentador. Ele é instruído a se abaixar na hora do tapa. O palhaço retoma a caminhada, pede o jornal e quando vai receber o tapa, se abaixa. O *partner* espera que ele se levante para dar outro tapa. Ele retorna ao apresentador, chorando. Este procura acalmá-lo e explica-lhe minuciosamente a operação. Para deixar mais enfática a explicação e facilitar o entendimento do palhaço, o apresentador coloca-se no papel do leitor e pede ao palhaço para reproduzir, em câmera lenta, todos os movimentos para evitar o tapa. A operação tem sucesso, especialmente porque, ao final da explanação, o apresentador acerta alguns tapas no palhaço. Nesse momento, os passos essenciais para se livrar do tapa sobem à consciência do palhaço. Ele se dirige ao leitor e pede o jornal. O *partner* vai dar o tapa, o palhaço se abaixa e, rapidamente, devolve o bofetão. Correndo, ele vem até o apresentador e reproduz o movimento, vingando-se também deste, com um tapa.

Essa entrada é bastante significativa quanto ao processo de tomada de consciência da personagem palhaço. Reprimida o tempo todo, após sofrer uma agressão física a consciência se abre e

passa a compreender os pontos centrais da trama na qual está envolvida. É como se a consciência do oprimido fosse se forjando à custa dos tapas e bofetões, uma metáfora, aliás, que pode perfeitamente ser estendida ao tipo de um modo geral. Nascido sob o signo do desajeitado, do desajustado social, do bobo, sem as atribuições racionais que dele se esperam, e que por isso mesmo é motivo de chacotas, o palhaço consegue a duros golpes abrir-se à realidade da cena. É como se certa pedagogia da repressão provocasse uma resposta inesperada, pois o aprendizado é rápido o suficiente para que o cômico possa devolver com a mesma moeda tudo o que sofreu para ver sua consciência aberta. Em casos como esse, o palhaço apresenta a superação de um estado inicial de abobamento, superação aliás possível a partir da opressão e do sofrimento que dele emanam. Eis, então, que a metáfora da personagem ultrapassa os limites do circo para ir se alojar nos escombros da injustiça social. A personagem, assim, revela sua origem e sua situação de classe, acompanhada, contudo, de uma superação brusca que propicia a vingança de todas as agressões sofridas. De coisa e objeto nas mãos de seus opressores, a personagem palhaço passa a sujeito da ação.

O alcançar do estágio consciente, contudo, nem sempre vem acompanhado explicitamente da agressão física. Em outras encenações, depois de ser longamente satirizado, o próprio palhaço passa a satirizador. Exemplo disso é a entrada *Dói-dói*. Uma moça convida a dupla cômica para um baile. O palhaço não sabe dançar e a moça se propõe a ensiná-lo. Entretanto, a moça revela que tem uma doença: quando está dançando, ocorre-lhe por vezes uma dor insuportável no corpo que só é superada quando beijada no lugar onde está doendo. Ao saber do remédio, o palhaço se exalta e quer começar o baile imediatamente. Primeiro, a moça escolhe o *partner* para dançar. Uma suave música invade a cena e os dois dançam ternamente. De repente, a moça começa a gritar de dor e aponta a mão. O *partner*, mais que depressa, beija-lhe a mão e a dor passa. O palhaço vai à loucura. Inicia, então, uma dança desajeitada com a moça, ao som de uma música espalhafatosa. A moça começa a gritar: a doença se manifestou nos pés. O palhaço se recusa a beijá-los. Aumentam os gritos de dor e o palhaço, então,

Vareta (à direita) e seu *clown* em *O jornal*. Circo Real Argentino, Pirangi – SP, 14.2.1998. Foto: Kiko Roselli.

curva-se diante da situação e, demonstrando nojo, beija o pé dolorido. Retorna a dança romântica com o *partner*; retornam os gritos e a dor: desta vez, a testa foi acometida pelo mal. Respeitosamente, o *partner* beija-lhe a testa e a dor passa. O palhaço volta a dançar, pensando que a dor vá aparecer a um palmo abaixo da testa, ou seja, na boca. A dança se repete de forma exagerada e a moça grita de dor. O palhaço, alvoroçado, vai ao encontro dos lábios, mas a moça indica o sovaco. Decepção e negativa por parte do palhaço. A dor aumenta e ele se curva diante da exigência. Como não foi bem-sucedido em suas experiências, o palhaço pede ao *partner* para dançar em sua vez, pois assim tem uma chance de beijar um lugar decente, dada a alternância dos pontos doloridos: nobres, para o *partner*, e ignóbeis, para o palhaço. O *partner* consente e o palhaço dança com a moça. No entanto, em vez dela, desta feita é o próprio palhaço quem é tomado pela dor: ela se esquecera de avisar que a doença é contagiosa. O palhaço grita até não poder mais e solicita que o amigo o beije. Em nome da velha

amizade, este concorda. Então, o palhaço mostra que a dor é nas nádegas e fica à espera do beijo prometido.

Dói-dói é uma entrada que se apoia em diálogos, que exploram a jocosidade. Entretanto, o diálogo não traz momentos de alta elaboração do cômico. Ele apenas aponta quando ocorre a inversão da dança, com a respectiva dor. Assim, para se efetivar, a eficácia cômica depende totalmente da atuação do palhaço que, a cada instante, deve oscilar entre o exagero expressivo e o inconformismo diante das partes do corpo que lhe são destinadas a beijar. O clímax da entrada está justamente no contágio e, então, o palhaço se aproveita para se vingar do parceiro que até então se dera melhor.

Estratégia similar de exploração do cômico é desenvolvida na entrada *Sonâmbula*. O apresentador diz ao palhaço que sua mulher é sonâmbula e que, nesse estado, tem o costume de roubar coisas e levar para casa. Ela não pode ser acordada durante o roubo, pois corre o risco de morrer. Mal termina de anunciar e entra a mulher sonâmbula, que se dirige até o palhaço e rouba-lhe o chapéu. O palhaço protesta. O apresentador pede-lhe silêncio e promete que no dia seguinte, às seis horas da manhã, ele devolverá o chapéu. A sonâmbula retorna várias vezes e em cada uma delas tira uma peça do palhaço, até este terminar só com a roupa íntima. A intervenção do apresentador é sempre a mesma: pede silêncio e diz que amanhã devolverá tudo. Finalmente, ela retorna e não tendo mais peça alguma para roubar, leva o próprio palhaço. Dessa vez, o apresentador protesta, dizendo tratar-se de sua esposa. O palhaço, então, jogando com a mesma estratégia, pede-lhe para não fazer alvoroço algum, pois a sonâmbula pode morrer, e que amanhã de manhã, às seis horas, ele devolverá a mulher.

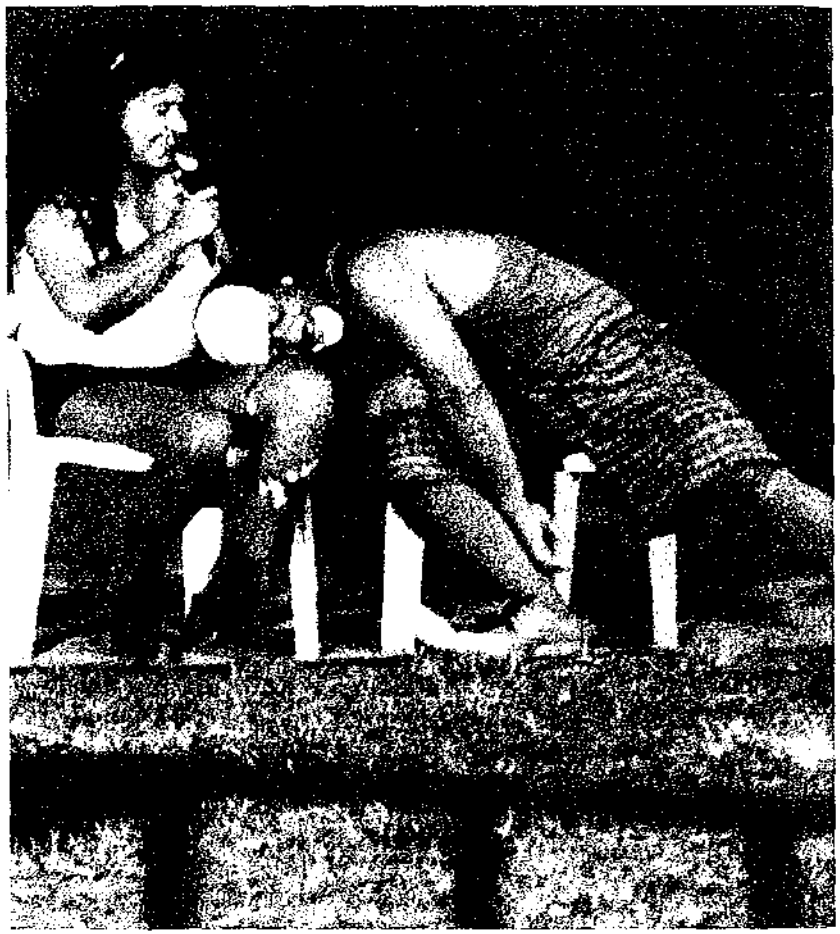
Em ambas as entradas o palhaço é ridicularizado até que, em determinado momento, próximo à inversão do enredo, ele toma consciência daquilo que se passa e termina por devolver a astúcia jocosa ao seu *partner*. Nesses casos, não há a intervenção de socos ou tapas para que haja a devida elucidação, ao palhaço, da lógica interna da cena. Esta advém mediante a repetição dos motivos, enfatizada pelo diálogo. Uma vez compreendida, serve de mecanismo para a vingança do palhaço.

A superação de um estado inicial de atordoamento, com a consequente vingança sobre aquele que o oprimiu, nem sempre ocorre. Há entradas em que o palhaço é motivo de jocosidade do início ao fim. Em *A flor maravilhosa* não ocorre a superação vista nos exemplos anteriores. O *clown* (ou um *partner*) anuncia ao palhaço principal que comprou uma flor mágica: toda mulher que dela se aproximar e cheirá-la, imediatamente é tomada pela flecha e pelo encanto de Cupido. O palhaço duvida e ambos resolvem testar a eficácia da flor. Entra uma moça e o *partner*, delicadamente, solicita-lhe que sinta o perfume da flor. A moça atende ao pedido e se declara apaixonada. O palhaço, então, toma a flor emprestada, para que possa, também ele, encontrar uma namorada. Entra uma segunda moça e o palhaço, sem a menor educação, força-a a aspirar o odor que exala da planta. A moça protesta. O palhaço insiste, de forma bruta. A moça se nega a cheirar e vai chamar seu irmão para tirar satisfações com o palhaço. O irmão, forte e bravo, entra disposto a defender a irmã das garras do conquistador. No entanto, o palhaço, trêmulo de medo, explica-lhe o seu intento. Enquanto vai desenvolvendo os seus argumentos, o irmão vai gradativamente deixando sua bravura de lado, até transformar-se completamente: a flor fizera o efeito anunciado e o irmão, agora afeminado, sai correndo atrás do palhaço.

Em *A flor maravilhosa* o diálogo é determinante na explicitação do motivo e nas entradas e saídas das personagens da cena. Entretanto, o efeito cômico só é alcançado se houver aquela interpretação exagerada do palhaço, de forma a evidenciar sua falta de habilidade e de relação carinhosa para com as mulheres. Nesse caso, o cômico se efetiva por conta de determinada situação para a qual o palhaço não está preparado. Para surtir o efeito desejado, além da flor, havia a necessidade de uma aproximação delicada junto à moça, algo que o palhaço foi incapaz de efetuar. A flor, de qualquer forma, acaba sendo eficaz. Houve uma inversão de situação, mas nessa inversão o palhaço não consegue superar sua condição inicial e, ao contrário, termina ainda mais prejudicado. Entrada de estrutura e recursos similares a essa é *O beijo no escuro*, apresentada na Parte II à p.280.

Há outras, no entanto, que têm na fala sua grande estratégia de riso. *Namoro na praça*, por exemplo, é uma delas. No essen-

cial, ela diz respeito ao ato de namorar. O palhaço o desconhece e é ensinado por seu *partner*. Interessante notar que essa entrada pode se dar apenas com os dois em cena, e nesse caso seria uma espécie de ensaio de uma cena de namoro, ou então com a presença de moças no picadeiro, momento em que se transfere do ensaio para a experiência em si.



Futrica em *Namoro na praça*. Circo Estrela, Marechal Deodoro – AL, 21.1.2000. Foto: Mário Fernando.

Segundo o *partner*, para namorar são necessários três requisitos: "cara de galã, panca de galã e voz romântica". No ensaio, para cada uma das situações o palhaço elabora caretas e poses ridículas, quase sempre satirizando ídolos dos meios de comunicação de massa. Antes da experiência do namoro, o *partner* propõe o ensaio de uma peça teatral, *O bárbaro e a mulher do bárbaro*. O papel da mulher é proposto ao palhaço, que não aceita, pois o bárbaro pode chegar e "fazer uma barbaridade" com a mulher. Trocam de enredo e se aventuram a encenar *Romeu e Julieta*. Simulam a cena, com balcão, campainha e tudo o mais. O *partner*, interpretando Romeu, aproxima-se de sua Julieta e declama: "Senhorita, desde a primeira vez que a vi, meu coração por ti palpitou". O palhaço-Julieta intervém: "Ai que lindo!". Romeu continua: "Nas correntes dos seus braços, minha alma presa ficou". "Que bonito!", exclama o palhaço. Romeu termina sua declaração de amor: "Ah!, senhorita, você é a mais bela flor que desabrocha! Senhorita, você é a mais linda flor do Oriente, que encanta o coração da gente!". Julieta está emocionada. Terminado o ensaio, o palhaço vai desempenhar o seu papel de apaixonado. Ridiculamente, chega ao balcão, cospe nas mãos e passa-as no cabelo e faz sua declaração: "Desde o momento que a vi meu coração apitou, nas correntes dos seus braços amarrei a égua do meu avô. A senhorita é a mais bela flor que desencadela. A senhorita é a mais bela flor do Oriente, que fica atrás do muro e lambuza o pé da gente!".

Ainda no registro das entradas que se fundamentam na fala deve-se fazer referência a *A natureza*. Nela, o palhaço, de raciocínio lento, vai aos poucos elaborando associações de sentidos, a partir das indicações do seu *partner*. Além disso, nessa elaboração e para o devido riso, a entrada requer a participação de alguém da plateia. O *partner* explica ao palhaço a criação do homem a partir do barro. Perguntado se ele sabe dizer o nome do primeiro homem, o palhaço não vacila e afirma que ele se chamava Barroso. Continuando, o *partner* passa a explicar a criação da mulher, a partir da costela de Adão. Para o palhaço, a primeira mulher só poderia chamar-se Costeleta. Na sequência, o *partner* alude aos filhos do casal, Caim e Abel. Para testar a compreensão do parceiro, pergunta-lhe quem são os pais das crianças. O palhaço diz que

não sabe porque não estava lá e que isso é um exclusivo problema familiar, sobre o qual não quer se intrometer. Insistindo na explicação da paternidade, o *clown* dirige-se a alguém da plateia e reproduz a mesma linha de raciocínio, só que desta feita a partir da própria família da pessoa abordada, que deve ser alguém que demonstre certa idade e que possa, evidentemente, dizer que tem família e filhos. Então, volta-se ao palhaço: "O Sr. Antônio e sua esposa têm três filhos. Quem é o pai das crianças?". O palhaço insiste que não sabe e que não quer se envolver com a família alheia. O *partner* perde a paciência e explica nos mínimos detalhes que o pai das crianças é o Sr. Antônio. Finalmente, o palhaço compreende a coerência do raciocínio. O *partner*, para finalizar, testando o entendimento do palhaço, faz alusão à cachorrinha do circo que deu à luz ainda ontem. Pergunta, então, sobre o pai dos cachorrinhos e o palhaço, para demonstrar sua compreensão, imediatamente responde: "É o Sr. Antônio!".

Outras entradas, no entanto, são quase exclusivamente gestuais, a exemplo da *Vitamina B*, descrita e ilustrada minuciosamente à p.258. A graça, nesse caso, advém de uma ideia inusitada do palhaço diante de seu parceiro morto: com uma bomba de pneus ele procura encher o seu *partner*. Nesse intento, a evolução da expressividade corporal vai dando os contornos de uma recuperação do morto, sincronizada com o movimento de acionar a bomba, concomitantemente ao "enchimento" do corpo do morto. Porém, terminada a operação, com o morto completamente em pé, ao retirar a mangueira condutora de ar da boca do *partner* há vazão por algum orifício. Boca, nariz, ouvidos são tampados, mas o ar continua a vazar. Ele percebe, então, que o morto está se esvaziando pelo ânus. Prepara uma banana, mas, no momento oportuno, termina por colocá-la na boca do *partner*. Além da gestualidade, essa entrada requer uma reprodução sonora adequada aos momentos de encher e esvaziar.

Outra entrada exclusivamente gestual é O *namoro dos pássaros* ou O *namoro dos palhaços*. Dois palhaços fantasiados de pássaros (um como macho, outro como fêmea) simulam uma cena de conquista amorosa. O macho se aproxima mas a fêmea o rejeita. Ele está interessado em tê-la por uma única noite e, para tanto, oferece dinheiro. No entanto, recebe bolsadas em resposta. Como percebe que nada conseguirá com esses métodos, resolve mostrar à fêmea um par de alianças, propondo-lhe casamento. A fêmea mostra-se interessada, mas ainda falta alguma coisa. O macho acena novamente com o dinheiro e finalmente a fêmea aceita o convite e saem namorando.

O *Namoro* é desenvolvido exclusivamente por uma comunicação gestual e sonora entre os atores. O som é emitido por um pequeno instrumento colocado entre os dentes e a língua e que simula o arrulhar dos pássaros. Não faltam, nessa entrada, gestos com alusões sexuais e a evolução deles depende necessariamente da interação entre os atores.

Ainda no registro de entradas gestuais e sonoras deve-se fazer referência àquelas que têm nos músicos e na música o seu motivo principal. Uma das mais encenadas nos circos brasileiros atuais é

Charlequito (no colo) e Cremoso em *Namoro dos pássaros*. Circo Beto Carrero, Marília – SP, 25.4.1998. Foto: Kiko Roselli.

O *concertista*. Ela se fundamenta em um conflito inicial, quando um músico expulsa o palhaço do picadeiro, pois este aciona seu instrumento musical de modo desafinado e fora de ritmo. O músico, então, retoma o seu concerto com um violino, mas o trapalhão intervém com uma guitarra estridente. O violinista aciona uma pistola, a guitarra explode e o palhaço sai atordoado. No entanto, ele retorna para atrapalhar a *performance* do exímio músico. Os dois discutem, se chutam e choram, até que o apresentador intervém e sugere que ambos toquem juntos. Mas como efetivar essa proposta se o palhaço é incapaz de dominar um instrumento musical? A solução está em outros instrumentos, fabricados especialmente para a ocasião. Assim, ambos tocam uma bomba de bicicleta: enquanto um aciona o aparelho, o outro, no trompete, simula o som. A apresentação torna-se sofisticada e uma bateria construída de latas e penicos é introduzida em cena. O músico dirige-se ao piano. O banquinho é baixo e ele sobe sua plataforma até que ela saia totalmente, restando apenas o eixo que a sustenta. Sem perceber, ele senta-se na ponta do ferro e imediatamente grita. O músico retoma seu trompete, inicia uma melodia, que é acompanhada pelo outro em sua bateria. Em momento oportuno, quando deveria acionar a zabumba, o palhaço chuta uma enorme lata que, presa a um cordão, retorna-lhe à cabeça. O ritmo, no entanto, é mantido.

Outra possibilidade desenvolvida pelos excêntricos musicais é a interpretação atrapalhada de um trompete. Em *Os ratos*, depois de tanta insistência, sem o devido sucesso, percebe-se que o instrumento tem um rato em seu interior, dificultando a saída dos sons. O palhaço joga o rato no público. Inicia, então, o concerto. A calça do palhaço cai e vê-se nela quantidade exagerada de ratos.

Enquanto a primeira versão tem nos instrumentos musicais fabricados pelos palhaços de circo a sua maior inovação cômica (e, portanto, a comicidade se efetiva a partir dos objetos fabricados especialmente para essa finalidade), a segunda mantém-se à alusão de um animal intruso (e ao mesmo tempo repulsivo) como impedimento maior para uma boa *performance* musical. Ambas, no entanto, a partir de uma impossibilidade inicial, terminam por apresentar ao público uma música completa, ritmada e afinada.

Outras entradas utilizam-se de aparelhos especialmente construídos para surtir o efeito cômico, tal como a *Máquina de fotografia*, que traz para a cena um equipamento fotográfico construído de papelão e muitas luzes. Um dos palhaços encomenda uma determinada foto e, ao ser acionada, a máquina devolve-lhe uma linda moça de biquíni. Os palhaços brigam pela moça. O fotógrafo, então, sugere que um deles vá à plateia e escolha uma moça para ser reproduzida só para ele. A moça vem ao picadeiro e é colocada na máquina. Ao ser acionada, entretanto, a máquina explode e de seu interior surge um esqueleto correndo atrás do palhaço.

Outra variação do mesmo tema é encontrada na entrada *A noiva*. Nela atuam três palhaços: um como fotógrafo e outros dois como noivo e noiva. Depois de combinarem os detalhes da fotografia (o noivo quer uma foto da cintura pra cima, pois da cintura pra baixo ele já conhece tudo), a noiva coloca-se em pose apropriada. Ao ser acionada, a máquina estoura e o vestido da noiva é arrancado. Ela sai correndo em trajes íntimos.

Em ambas está presente a sátira às profissões. No entanto, a sátira não se direciona à profissão do fotógrafo em si, mas sim à inabilidade dos palhaços em operar uma máquina construída sem os critérios necessários aos fins propostos. O risível dá-se na inversão do uso dos equipamentos. Outras profissões são motivo para entradas circenses. *As lavadeiras* enfatizam sobremaneira o desajuste dos palhaços para o trabalho diário. Duas lavadeiras caricatas, com seios e nádegas enormes, conseguidos com bexigas sob as roupas, disputam o sabão. A encrenca não tem fim e elas terminam estourando as bexigas e jogando baldes de água uma na outra. Um último balde será lançado, mas a lavadeira perseguida corre para o público. O balde é lançado e em seu interior há apenas papel picado. O pânico da pessoa da plateia que está próxima da ação termina sendo motivo de risos, dos outros e dela mesma.

Além dos temas já abordados, as entradas circenses aventuram-se a parodiar os domínios dos hábitos e incertezas humanas, tais como a coragem, o medo, a astúcia, a gula e a proibição. Quando os temas se referem às qualidades psicológicas, quase sempre se assiste a um jogo de contrários, como aquele que se estabelece entre a coragem e o medo, a astúcia e o engano etc.

Bochechinha e Jurubeba (noiva) em *A noiva*. Circo Sandriara, Fernando Prestes – SP, 20.3.1998. Foto: Kiko Roselli.

Um dos exemplos privilegiados do tratamento da coragem e do medo é encontrado em O *caveirão*. Esta entrada pode ser encenada com um número variável de palhaços. Além deles, há uma personagem fantasiada de esqueleto, que será a motivadora do descompasso entre o discurso corajoso e a atitude medrosa diante do sobrenatural. Independentemente do número de participantes, restará ao palhaço principal a última *performance* com a caveira.

Cada um dos corajosos faz um relato curto de uma aventura noturna, no cemitério. O esqueleto intervém em cada um deles e o mentiroso termina correndo de medo. Por fim, a caveira senta-se ao lado do último palhaço e este, de forma inocente, acredita tratar-se de um dos companheiros. Assim, ele inicia o seu relato de

bravura abraçando o monstro, o qual, por sua vez, testa a coragem do palhaço jogando-lhe o chapéu no chão, além de mexer com outras partes do palhaço, que continua a contar sua bravata sem se dar conta de seu *partner*. Quando, enfim, descobre quem é seu parceiro, contrariamente ao discurso corajoso tem-se uma ação interpretativa voltada para o tremor das pernas, a impossibilidade de andar ou correr, o rosto estupefato, os cabelos arrepiados, um choro descomunal etc.

Real, Pipo e o monstro em O *caveirão*. Circo Shalon, Cruz das Almas – BA, 26.1.2000. Foto: Mário Fernando.

O jogo contraditório entre o discurso linguístico e a expressão corporal também é o recurso preferencial da entrada *O caçador*, que tem a mentira como tema principal. Essa entrada é encenada por dois palhaços, um Clown e um Augusto. O primeiro, que é um exímio caçador, quer relatar ao parceiro uma aventura em Mato Grosso. Ele procura cadeiras para se acomodarem e como só encontra uma, decide dividi-la com o parceiro. Resolve, então, deitar a cadeira, vindo a se sentar na parte firme dela, a relativa aos pés, e o palhaço na parte do encosto, que não tem nenhum apoio no chão. O Clown inicia seu relato minucioso. No momento de atirar na caça ele se levanta e o palhaço, sentado na parte do encosto, cai porque a cadeira tomba. Uma vez no chão, ele pergunta sobre o animal e o Clown responde: "Caiu!". A caçada continua, envolvendo outros dois ou três episódios, sempre com desfecho similar, isto é, com o palhaço no chão perguntando sobre a caça e recebendo a mesma resposta. O palhaço, finalmente, se apercebe do truque e quer dar o troco. Os palhaços invertem de posição na cadeira. O Clown inicia seu relato de forma exagerada, quase sempre fazendo aproximações com a aventura do parceiro, enfatizando situações absurdas, como caçar em Mato Fino, uma árvore de patos (segundo ele, um "pé de pato"). Porém, no momento de devolver o golpe ao parceiro, quando se prepara para atirar, o Clown se levanta ao mesmo tempo e a esperada queda não se efetiva. O palhaço, desconsertado, diz que o pato "levantou voo".

Sem que o Augusto se aperceba, o Clown torna a inverter a posição da cadeira, de forma a retornarem à posição inicial. A caçada do palhaço, no entanto, não terminou. Cheio de suspense, afirma que deparou com um veado. A descrição procura associar as características do animal ao parceiro: grande, vestido de tal modo, astuto etc. Finalmente, prepara a espingarda para acertar a caça (não sem antes, por meio de gestos, associar a arma ao pênis), mas no momento apropriado o Clown se levanta e o mentiroso, mais uma vez, termina no chão.

O caçador é mais um exemplo de tomada de consciência do palhaço diante de um episódio em que termina levando a pior. Ao descobrir a artimanha do parceiro, contudo, a vingança não se efetiva, pois o Clown faz prevalecer a sua astúcia. O jogo entre a mentira e a esperteza é intermediado pelo diálogo e pelo desempenho corporal. O corpo do palhaço, no entanto, termina experimentando as diversas quedas e, com isso, enfatizando o desacerto entre os dois níveis de discurso.

Recurso cômico similar é adotado pela entrada *Abelha, abelhinha*, pois mesmo tendo se conscientizado da artimanha do parceiro (que sempre termina por espirrar água em vez do mel prometido), o Augusto não consegue devolver o golpe recebido. Assim, enfatizam-se sobremaneira as diferenças tipológicas entre um e outro e o riso advém justamente da incapacidade do palhaço em desenvolver a contento algo que o Clown o fez de forma natural. A inaptidão é realçada mesmo quando o palhaço tem plena consciência daquilo que precisa fazer para triunfar. Nesses casos, a confusão entre raciocínio, diálogo e desempenho corporal está acirrada, como se cada um deles tomasse um rumo descontínuo e os equívocos terminam realçados.

Xuxu em *Abelha, abelhinha*, no espetáculo *Vem vindo um palhaço*. Festival Internacional de Teatro, Londrina – PR, 5.6.1999. Foto: Kiko Roselli.

Outros temas são abordados sob a mesma estratégia cômica, mas finalizam com a superação dos percalços, a partir da tomada de consciência por parte do palhaço. Por exemplo, ao abordar a gula na entrada *A bomba*, o Augusto ingere o sanduíche que é tomado como sendo uma bomba prestes a explodir, enganando assim o Clown. Outra entrada que apresenta estrutura parecida é *O apito*, que se baseia na proibição dos palhaços de tocar apitos no circo. Nesse caso, as palavras do Clown (ou do apresentador) são tomadas em seu sentido estrito e a lógica do discurso proibitivo termina por se aplicar à autoridade do picadeiro.

Nenê em *O apito*. Circo Beto Carrero, Assis – SP, 28.8.1999. Foto: Kiko Roselli.

SÍNTESE PRÉVIA

Os exemplos abordados são suficientes para se encaminhar algumas conclusões provisórias. A divisão proposta para este capítulo teve uma motivação temática: de um lado, as reprises que têm o circo e seu espetáculo como objeto cômico; de outro, as entradas cuja temática extrapola o universo da lona.

As primeiras são mais enxutas e se utilizam fartamente de recursos cômicos calcados em aparelhos e mecanismos diversos, como máquinas e instrumentos que explodem, choros que alcançam a plateia, ovos falsos etc. Essas reprises são majoritariamente mudas (mas não necessariamente), e nelas não se visualiza, de modo explícito, a contradição básica da dupla de palhaços: elas se atêm à ridicularização das proezas circenses, trazendo à tona o tom grotesco de algo que antes foi apresentado sob o registro do sublime. Em termos históricos, elas se filiam à primeira das manifestações cômicas do circo, quando o uso da palavra não era explorado e a dupla antagônica de *clowns* não havia ainda se firmado.

As entradas dialogadas, por sua vez, não recorrem amiúde aos aparelhos externos. O principal recurso cômico dá-se a partir da oposição entre personagens distintas, quando uma delas desponta como astuta e geralmente reiterando a voz da autoridade e da ordem. A outra personagem, por seu turno, encarna o bobo, de raciocínio lento, quase sempre inábil para as atribuições as mais simples. Por vezes, a partir de uma tomada de consciência o Augusto consegue a superação de seu anterior estágio e, com isso, alcança certa vingança aos tapas recebidos e às humilhações sofridas. Mas em outras situações essa superação não ocorre e a reprimenda ao desajeitado tem seu curso normal, a partir de uma lógica das leis do cotidiano, como se esta devesse prevalecer sobre o palhaço desajustado.

Ao contrário das reprises, as entradas têm o diálogo como condutor do enredo. Este, no entanto, tem sua base em um roteiro sucinto, delineador dos principais passos e momentos, e se abre à improvisação, quando situações e temas conjunturais e locais são acrescidos ao desempenho, de acordo com a interação da cena com o público. Mas, tão importante quanto o diálogo, o jogo ex-

pressivo do corpo (incluindo, evidentemente, a face) transforma-se em ingrediente fundamental para a encenação, uma vez que o descompasso entre palavras e gestos quase sempre denuncia aquela incapacidade básica do Augusto em dominar as mais simples situações cotidianas. Esse desencontro termina por evidenciar a inaptidão para o entendimento e, então, não se alcança a superação do conflito inicialmente proposto. Porém, em outros casos, o desacordo entre a fala e o corpo pode provocar o reconhecimento abrupto da lógica da situação e, com isso, o Augusto consegue devolver ao seu agressor a repressão recebida.

Há, outrossim, exemplos em que o Clown e o Augusto conseguem a harmonia, uma espécie de final feliz para um conflito que parecia insuperável. O *concertista* (p.223) é exemplo disso, pois ambos terminam afinando suas interpretações musicais. Entretanto, mesmo aqui termina prevalecendo a distinção entre o usual e a norma, assumidos pelo Clown, e o estranho, levado adiante pelo inábil Augusto, pois esse encontro só é possível quando o trompete do primeiro se harmoniza com o incomum instrumento de percussão fabricado e dominado pelo Augusto.

5 O CORPO FAZ A DIFERENÇA[1]

Ariranha é uma pequena cidade, com aproximadamente sete mil habitantes, na região norte do Estado de São Paulo, distante 390 quilômetros da capital. Nela, em 21 de março de 1998, estava instalado o Circo Real.

O circo é pequeno, com escassos recursos. Sua lona, de aproximadamente 18 x 22 metros (sustentada por dois mastros), era bastante surrada e apresentava incontáveis furos e rasgos. A casa de espetáculos tinha capacidade para mais ou menos quatrocentas pessoas. A equipe de artistas era basicamente familiar e tinha, naquele momento, um espetáculo voltado para o circo-teatro, com variação de repertório: a cada dia, uma nova peça. Eram poucos os números circenses. Além dos membros da família, apenas um artista "de fora" trabalhava na companhia, o palhaço Piquito, responsável pelas encenações teatrais.

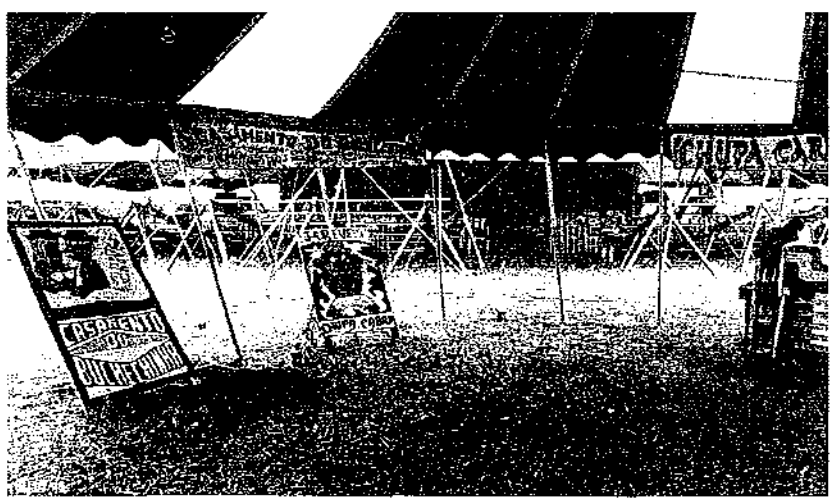
O Circo Real já era conhecido. Em uma oportunidade anterior, em 13 de fevereiro de 1998, ele foi encontrado quase ao acaso, na cidade de Agulhas – SP, em meio a uma viagem em busca de outro circo. Naquele momento, a companhia circense ainda não contava com o trabalho do palhaço Piquito.

Em Ariranha, às 17h30 do dia 21 de março de 1998, todos os ingressos haviam sido vendidos com antecedência e a lotação estava esgotada, fato raro nos circos brasileiros na atualidade. Era

1 Uma primeira versão foi publicada sob o título "Do melodramático ao cômico" in *Urdimento, Revista de Estudos sobre Teatro na América Latina (Florianópolis)*, v.3, p.98-110, 2001.

noite de sábado e o circo anunciava a encenação de *O ébrio*, conhecida peça de Gilda de Abreu, cuja canção de mesmo nome tornou-se famosa na inconfundível voz de Vicente Celestino. Antes do drama, porém, o Circo Real apresentou, na primeira parte do espetáculo, um esquete com o palhaço Bochechinha. Em seguida, antes da peça anunciada, foi apresentado um show musical com os artistas do circo, envolvendo basicamente paródias e piadas. No show, Piquito teve uma participação relevante.

Em 1998, Piquito tinha 64 anos. Seu nome: Osmar dos Santos. Estreou no circo-teatro com cinco anos de idade. Até os quinze trabalhou também como trapezista, quando seu pai resolveu montar seu próprio circo. Precisando de um palhaço, o pai apressou o nascimento de Piquito, um apelido que tinha desde criança e que foi aproveitado para a personagem. No Circo Real, além de trabalhar nas peças, Piquito atua em esquetes e entradas, nos moldes mais conhecidos do espetáculo circense. É também humorista, canta e compõe paródias e piadas. Já foi proprietário de circo, com companhia própria. Em Ariranha, ele estava contratado para uma temporada, com a incumbência específica de formar um repertório teatral para a companhia. Além de exímio ator, é dramaturgo, associado à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Para a encenação de Ariranha, Piquito fez uso de uma adaptação própria do texto de Gilda de Abreu.



Marquise do Circo Real. Agulhas – SP, 13.2.1998. Foto: Kiko Roselli.

Osmar dos Santos finalizando a maquiagem de Piquito. Foto: Kiko Roselli.

Piquito. Foto: Kiko Roselli.

Na adaptação e encenação de Piquito, a obra ficou restrita a três curtos atos. As personagens da peça são as seguintes: Gilberto Silva, um médico; Marieta, esposa de Gilberto; Salomé, empregada do casal (personagem cômica); José, primo de Gilberto; Lola, suposta amante de Gilberto, utilizada por José para armar a intriga; Manoel, proprietário de um bar; Pedro Cruz, um bêbado (interpretado por Piquito); Antônio e Wanda, um casal que vai ao bar em busca de histórias para um livro.

O primeiro ato desenrola-se na casa de Gilberto, com José declarando seu amor a Marieta, invejando-lhe o batom pois este está sempre a "beijá-la". A cena é interrompida por um telefonema de Zizinha Souza (na realidade, Lola), atendido por Salomé. Zizinha é uma paciente do médico. José sai e, em um aparte, afirma: "Já tenho quase ganha essa parada", antecipando, de certa forma, o seu caráter e a intriga da peça. Ao mesmo tempo, a empregada entrega à mulher uma carta destinada ao marido. Doutor Gilberto chega em casa e Marieta esboça certo ciúme de Zizinha. O marido acalma-lhe, dizendo que a paciente é corcunda, vesga, tem as pernas tortas e o rosto crivado de espinhas. Para terminar com as desconfianças da mulher, o marido mostra-lhe uma medalha como prova de seu amor. A medalha só será entregue àquela que vier substituir Marieta no coração do doutor. José retorna à cena e cumprimenta Marieta, a aniversariante. Abraça o primo Gilberto e rouba-lhe a medalha do bolso. O ato termina com um telegrama chamando Gilberto para, às pressas, visitar seu pai, que está muito mal. Antes de sair, Gilberto solicita a José que tome conta da esposa.

O segundo ato também se passa na casa do doutor Gilberto. Dizendo ser Zizinha Souza, Lola procura por Marieta para revelar um suposto caso amoroso com Gilberto. Marieta, de início, não acredita. Lola, então, mostra-lhe a medalha, afirmando que o marido sempre lhe confia a joia quando sai em viagem. Marieta está desolada. Entra José. Marieta, desamparada, resolve abandonar a casa e entregar-se ao primo. Antes de saírem, porém, sorrateiramente José deixa a medalha sobre a mesa.

Gilberto retorna da viagem. Seu pai faleceu. Salomé entrega-lhe uma carta, escrita pela ex-esposa, anunciando o fim do casamento. Gilberto está transtornado. Nesse momento, Salomé anuncia a chegada de Zizinha Souza, ou melhor, Lola. Gilberto não crê, pois Zizinha, sua paciente, além das características já anunciadas, é paralítica. Lola, movida por ciúmes (José a deixou e fugiu com Marieta), revela toda a intriga. Após a revelação, Lola sai. Salomé tenta convencer o patrão, dizendo-lhe que a esposa não o amava. Ambos estão chorando. Angustiado, Gilberto só deseja esquecer o ocorrido.

O terceiro ato se desenrola no bar de Manoel. Estão em cena Pedro Cruz (representado pelo palhaço Piquito) e o proprietário do estabelecimento, quando entra o Ébrio (Dr. Gilberto). A cena se desenrola entre as duas personagens bêbadas. Pedro solicita fósforos a Gilberto, que os oferece a ele. A bebedeira de Pedro, contudo, impede que este consiga acender o cigarro. Essa cena, improvisada, se desenrola por vários minutos.

Ébrio (Dr. Gilberto) e Pedro Cruz (Piquito) apanhando o fósforo. Foto: Kiko Roselli.

Em seguida, Gilberto pede um cigarro a Pedro. Novamente, o improviso toma conta da cena. Pedro retira do bolso do paletó um punhado de bitucas, para que Gilberto escolha uma. Acender a escolhida demanda outros tantos minutos de cena, de total improvisação. Finalmente, Pedro chama Gilberto de "amigo". Ambos se apresentam. Uma vez perguntado pelo seu nome, Gilberto responde que seu nome "foi". Em seguida, entrega um jornal a Pedro, no qual se lê a notícia da missa de sétimo dia de Dr. Gilberto. Depois disso, Gilberto se apresenta: "Sou eu. Ou melhor, fui eu, o Dr. Gilberto". A confusão está feita na cabeça do bêbado-palhaço. Diante do embaraço, Gilberto conta a Pedro todo o seu infortúnio:

> A minha desgraça começou quando eu soube que minha mulher tinha fugido com outro homem. Depois de ter feito um novo testamento, deixei a minha casa, onde eu julguei ser tão feliz. Nada levei comigo a não ser a roupa do corpo. Andei horas e horas sem saber por onde andava. Era aquela a segunda vez que eu me sentia só, sem ninguém, sem amigos. Alguém me fez parar, era um bêbado que me pedia um níquel. Dei-lhe e ouvi a voz do bêbado que me dizia: "Sabe por que eu bebo? Eu bebo para esquecer". O ruído de um caminhão, uma freada violenta, um grito me fizeram parar. O infeliz bêbado estava morto, com o crânio todo esmagado. Só eu estava ali. Tive uma ideia: troquei de roupa com ele, deixei em seu bolso todos os meus documentos. Quando me afastei dali deixei a minha personalidade naquele corpo sem vida. E foi assim, Pedro, que o doutor Gilberto Silva morreu, enquanto nascia o ébrio.[2]

Piquito fumando. Foto: Kiko Roselli.

Ao final do relato, Pedro também revela sua tormenta: tinha alcançado o auge como palhaço, quando sua mulher foge com o domador de feras. A partir de então, ele foi decaindo, como pessoa e como artista, entregando-se ao álcool.

Chega ao bar um jovem casal em busca de histórias para um possível livro, uma novela, talvez. Chamam Gilberto e oferecem-lhe bebida, desde que relate sua malfadada sina. O melodrama original foi composto de tal forma a nele se encaixar a música de Vicente Celestino, como aliás é característico do gênero. Isso se manteve na encenação. A narração de Gilberto, para o casal, é a própria música. Como a voz do intérprete é inconfundível e de difícil imitação, o encenador optou simplesmente por sua reprodução, com a cena paralisada. Enquanto a música toma a cena, Lola entra no bar e reconhece Gilberto. Em seguida, chega a própria Marieta, que foi abandonada por José, triste e empobrecida. Marieta pede emprego a Manoel, proprietário do bar. Lola diz a Marieta que seu marido está vivo. Marieta "enlouquece" e quer o marido de volta. Nesse momento, Pedro intervém. Primeiro, para apontar o erro da mulher; depois, para ajudar a reconciliação. Dirigindo-se a Gilberto, em uma conversa aparentemente vaga, Pedro pergunta se ele estaria disposto a perdoar a mulher. Gilberto responde afirmativamente. Nesse momento, reencontra Marieta, perdoa-a e dá-lhe a velha medalha: nenhuma outra mulher havia ocupado o seu coração. Entrega-lhe a joia e sai sozinho. Contrariamente à maioria dos desfechos melodramáticos, que provocam a reconstituição da família, Gilberto perdoa sua ex-exposa mas não quer a reconciliação. En-

2 O texto adaptado por Piquito é manuscrito. Este trecho consta da página 6.

quanto sai, pede ao amigo Pedro que vá até sua "campa derramar uma lágrima de dor ao peito amigo" (versos da própria música). Comovido, vai caminhando até o fundo do palco e cai morto.

Piquito e o Ébrio falam de suas desventuras. Foto: Kiko Roselli.

O circo estava cheio. O drama anunciado é dos mais conhecidos do público frequentador do circo-teatro. Qual, então, o motivo de tanto sucesso? O exotismo de um modo de fazer teatro tido como em extinção? Oportunidade de rever, com saudosismo, o teatro do passado? Haveria algo de novo na montagem de *O ébrio*?

A encenação realizada por Piquito transformou o melodrama lacrimoso em uma hilariante comédia. Esse foi o requisito fundamental do sucesso. Além disso, o palhaço Piquito é bastante conhecido em toda a região. Toda a sua carreira artística foi construída em torno das pequenas cidades próximas a Ariranha. Assim, o anúncio da participação do artista foi, por si mesmo, um dos motivos que garantiram a casa cheia. O público foi ao circo para rever o palhaço Piquito. Portanto, não havia o ingrediente da novidade do texto. Como é sabido, o repertório dramatúrgico do circo-teatro é

composto de melodramas e de comédias. Nesse caso, a hipótese do novo, na dramaturgia, nem sequer poderia ser aprofundada, pois *O ébrio* é obra reconhecida nacionalmente. O novo estava justamente na interpretação do palhaço, no modo como o artista concebeu e desempenhou um papel, que chega a desfigurar os intentos maiores do melodrama original.

Mesmo que as hipóteses do exotismo, do saudosismo e da novidade da dramaturgia tenham, porém, sido descartadas, é digno de nota, em um registro de ordem sociológica, que o circo-teatro ainda preenche as lacunas que o teatro não conseguiu suprir. Isso ocorre especialmente nas pequenas cidades brasileiras, desprovidas de uma sala de espetáculos. As companhias teatrais que se propõem a viajar pelo interior raramente aportam em pequenas localidades, mesmo porque elas são desprovidas de um teatro adequado. Aliás, as companhias e os espetáculos itinerantes visitam somente as capitais ou as grandes cidades. No restante do país, nos pequenos municípios, até mesmo em vilarejos, o pequeno circo cumpre, a seu modo, um papel que o teatro não consegue desempenhar a contento.

A versão de Piquito para *O ébrio* é despojada. Não há nenhuma espécie de jogo de luz. Afora a música de Vicente Celestino, que tem uma inserção significativa na peça, não há nenhuma outra incidência de trilha sonora no espetáculo. A precariedade do Circo Real, igualmente, determinou o despojamento cênico e a impossibilidade de um cenário mais elaborado. Nos dois primeiros atos, o palco limpo era o lugar da ação, sem nada que fizesse ao menos referência à residência de classe média do médico infortunado. No terceiro ato, uma pequena mesa com cadeiras e uma tábua sobre cavaletes, recoberta com uma toalha, eram os referenciais de um bar. Toda a encenação tinha como suporte a interpretação dos atores, mas, particularmente, a *performance* do palhaço Piquito.

Algumas personagens estavam caracterizadas de maneira a mais natural possível. Fugiam ao realismo o palhaço bêbado, a empregada, o proprietário do bar e o Ébrio (apenas no terceiro ato). Essas personagens tinham uma caracterização estilizada, com maquiagem realçada, próxima do exagero, especialmente as três primeiras. São, portanto, personagens inclinadas à comédia, previstas no texto original, de acordo com as características do gênero melodramático. A adaptação e a interpretação de Piquito enfatizaram especialmente o

cômico. O enredo do drama terminou ocupando um plano secundário e, naturalmente, as personagens cômicas foram valorizadas.

O palhaço Piquito, que havia participado da segunda parte do espetáculo, no show musical, alterou sua caracterização. Manteve os principais traços de sua personagem-palhaço, porém adequou a maquiagem, bem como a vestimenta, à personagem do drama, Pedro Cruz. Esta é uma característica dos palhaços que atuam no teatro circense. Geralmente, não entram em cena – nas peças – com a vestimenta e maquiagem características de seus palhaços. Eles provocam as alterações necessárias, de acordo com as exigências da personagem a ser interpretada. Piquito não fugiu à regra. Trocou sua roupa colorida (branco, vermelho e preto) por uma roupa surrada, com um par de tênis igualmente velho e esburacado. Na cabeça, no lugar do chapéu preto do palhaço, um boné com a aba criteriosamente deslocada, evitando com isso que o rosto ficasse encoberto pela sombra. Uma vez no palco, representando um bêbado, em momento algum Piquito deixou de lado a característica fundamental da personagem embriagada.

Pedro Cruz (Piquito) fumando seu cigarro. Foto: Kiko Roselli.

A dramaturgia melodramática almeja a exaltação dos valores morais por meio do triunfo do bem. Em um primeiro momento, o melodrama apresenta as virtudes do herói, ou heroína, em um ambiente de relativa harmonia. Imediatamente, a calma aparente recebe a primeira manifestação de distúrbio, quando o vilão insinua suas intenções. No caso de O *ébrio*, essa função é exercida por José, que arquiteta um plano para desfazer o casamento do primo Gilberto e apoderar-se, ao mesmo tempo, de sua esposa e de sua fortuna.

O vilão consegue seu intento e a harmonia inicial é substituída pela exposição da dor e da penitência do herói, que vê seu mundo desmoronar abruptamente. As circunstâncias levaram ao infortúnio e o Dr. Gilberto porta-se como um prisioneiro inocente que assiste à vitória do mal. Impotente para agir, ele se entrega definitivamente às forças do destino, trocando de identidade com o bêbado atropelado. Essa revelação acontece apenas no terceiro e último ato, uma espécie de confissão necessária ao restabelecimento dos elos do enredo, mas que, ao mesmo tempo, parece selar o presente e o futuro do herói. No entanto, as mesmas circunstâncias que provocaram a queda são as responsáveis pelo esclarecimento da situação. A esposa retorna, completamente destruída, abandonada pelo vilão, com a consciência de que fora enganada. Ela reencontra o marido e a reconciliação está prestes a acontecer. A recomposição da harmonia inicial só não é completa pois o Ébrio se resume a perdoar a ex-esposa, sem refazer os laços familiares. Ele optou por permanecer em sua condição de infortúnio, que findará com a sua morte.

Uma das principais características do melodrama é explorar às últimas consequências o sistema de valores morais, pela via do sentimento e da dor.[3] Em O *ébrio* há, efetivamente, um fim a ser perseguido, qual seja, a reposição da ordem familiar como celeiro primordial da harmonia do indivíduo. Além disso, a peça coloca à prova a virtude do herói que mesmo mudando de identidade não se desfaz de seus ideais, especialmente a bondade e a disposição ao perdão.

3 Para um estudo do melodrama, consultar A! A! A! (1985), e Brooks (1985).

Na encenação de Piquito essas características estiveram presentes apenas de forma subliminar. A dor e as desgraças do herói eram apresentadas e imediatamente satirizadas pelo bêbado palhaço. A ênfase, portanto, não recaiu sobre a exploração do elemento dramático, mas sim no desvio do foco de ação, do sentimento para a exposição do corpo, mediante uma interpretação calçada no improviso. Ao enfatizar o corpo, ele desalojou a emoção do centro da trama e em seu lugar buscou o risível. Este é, de fato, um mecanismo próprio do recurso cômico, detectado por Henri Bergson. Em seu estudo sobre o riso, tratando da passagem do trágico para o cômico, o autor enfatiza sobremaneira a ausência de uma materialidade nos heróis das tragédias (Bergson, 1980, p.33).

A alusão ao corpo provoca a passagem da tragédia à comédia, do sério ao cômico, da emoção ao riso, do coração à razão. Heróis trágicos ou dramáticos não têm corpo: são ideias e ideais. Em nome da virtude, tudo neles é superior e elevado. Perseverantes, eles evidenciam a grandeza dos valores morais e da ética, por meio do sentimento e das emoções mais contundentes. As obras dramatúrgicas que exploram e testam as virtudes do herói (e nesse quadro podem se colocar lado a lado a tragédia e o melodrama, respeitando, evidentemente, os mecanismos específicos de cada modalidade) têm em seu horizonte próximo um fim a ser alcançado ou mesmo uma dificuldade a ser superada. Essa finalidade quase sempre é forjada tendo em vista a consciência moral e se efetiva por um processo de identificação entre o herói e o público, por meio da exacerbação das emoções.

Ao esvaziar o caráter emotivo da obra original, Piquito desviou o curso sentimental para uma espécie de exploração do insensível, possível apenas com o jogo da razão. Ele desviou o enredo para si próprio, para sua personagem-palhaço, explorando a comicidade dos gestos, de forma a fazer que a plateia se ocupasse exclusivamente com sua *performance*. De fato, ele trouxe a atenção dos espectadores para a sua interpretação improvisada, predominantemente corporal. Assim, esvaziaram-se todos os intuitos finalistas de reposição de uma consciência moral em troca do jogo cênico cômico, voltado sobre si mesmo, absolutamente desinteressado. Desapareceram os ideais e sentimentos e emergiu o riso espontâneo. A euforia tomou o lugar do sofrimento; a alegria sobrepôs-se à exposição da emoção e sua possível superação catártica, provocando a distensão. O encadeamento previsível do melodrama foi deixado de lado e o inesperado passou a predominar. Os impulsos emocionais ligados ao medo ou à piedade, que advêm da identificação com o herói (momento em que o público reconhece como sendo seus os problemas do herói), foram superados e a plateia pôde experimentar certa superioridade diante do enredo. O utilitarismo do melodrama sério cedeu lugar ao prazer do jogo cênico de improviso, uma espécie de autoilusão consciente que se firma em um tipo particular de contrato entre o intérprete e o público. Naquele momento, o cômico e o lúdico se encontraram. Eles abandonaram uma possível verossimilhança entre o enredo melodramático e a vida real, em nome do exercício da fantasia cômica. O apelo e a pressão da moral familiar foram suplantados pelo divertimento e pelo prazer da "irrealidade" proposta pelo palhaço.

Piquito, assim, repôs o ambiente circense em sua devida ordem, ou seja, esvaziou o sentimentalismo e retomou o lúdico e o grotesco. O espetáculo de circo não se dirige ao intelectualismo do espírito. Ele tem o corpo como a base primordial da cena, quer seja sob os moldes do sublime corpo acrobático quer seja o grotesco do palhaço. A graça e o riso, no picadeiro, se efetivam, predominantemente, por meio do jogo corporal improvisado.

O cômico é insensível e se efetiva na ordem da razão. Ele se distancia da emoção. Para tanto, requer como postura incondicional o distanciamento para com o objeto risível. Nos dizeres de Bergson (1980, p.13): "o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura". Mas a inteligência que exercita o cômico e o riso não opera isoladamente. Como provocadora, ela necessita de outras inteligências que a recebam, criando um ambiente coletivo de ressonância do risível.[4] O riso é de um grupo,

4. Para resumir: "o cômico surgirá quando homens reunidos em grupo dirigirem sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão só a inteligência" (Bergson, 1980, p.14).

é social, é nacional etc. Nunca é isolado, individual e por si só. Sendo social, demanda certa função e deve, pois, corresponder a certas necessidades da vida em grupo. Essas necessidades, para Bergson, exigem posturas corretivas: exagera-se certo comportamento, ressaltando-lhe o ridículo, com o objetivo de se evitá-lo.

Mas, ainda no campo da "finalidade" (teleologia) da obra artística, para não desvirtuar o pensamento de Bergson, deve-se enfatizar que o cômico é negativo e aponta para o desvio dos valores, ressaltando, portanto, aquilo que deve ser reprimido; o riso é uma arma alegre para a punição, visando à retomada da ordem e do positivo (Ferroni, 1974, p.27). O cômico aponta os desvios, despertando a surpresa, cabendo ao riso o ato de revisão e retorno, apelando às inteligências por uma possível correção das rotas. Assim, o riso é um mecanismo de afirmação e de defesa dos valores estabelecidos, uma espécie de proteção que faz que o indivíduo não se sinta isolado: realça, pois, certa superioridade coletiva (Santarcangeli, 1989, p.320).

Além de continuador de certa tradição que confere inferioridade ao cômico e à comédia, Bergson fundamenta o riso com base em sua própria filosofia. No centro de suas reflexões está a noção de vida como duração, quando tudo é novo e ao mesmo tempo conservado. O conceito de duração é tomado como memória e conservação para explanar as relações entre alma e corpo. Ele é também essencial para explicar a ideia de *élan vital*, fonte de toda a vida, uma consciência criadora que encontra em si mesma as respostas e reações que cada momento requer. Nada se repete e cada instante requer uma atitude inovadora, que é diversa para cada indivíduo. A vida, assim, foge a qualquer esquema: é incessante fluir. Tensão e elasticidade, noções fundamentais para o filósofo da intuição, possibilitam a inovação, a mudança e a continuidade. A vida não é esquemática nem mecânica: ela é o universo de uma qualidade sempre nova (Giacomoni, 1995, p.184 ss.).

O cômico, para Bergson, é exatamente o contrário da vida: é perda da tensão e da elasticidade, é redução a esquema, a mecanismo, repetitividade e rigidez. Por essa via, o cômico é morte, porque

é automatismo e máscara. Quando se reporta ao corpo, o riso realça e evidencia que este é mecânico, esquemático e automatizado.[5]

Segundo o filósofo francês, cabe à arte recuperar a pureza de cada duração, a partir de seu interior. Se o cômico é máscara mecânica, pura exterioridade, está evidente que ele não pode ser arte. Ou melhor, a comédia é arte apenas porque consegue agradar. A generalidade que a caracteriza e o propósito de instruir e corrigir deixam-na distante das demais obras de arte, que procuram resgatar a grandeza do momento individual.

A obra cômica procura investigar um desvio, visando à correção. Com muita frequência, esses desvios são buscados no temperamento, no caráter, nos defeitos e nos hábitos. Eles devem ser visíveis a todos, exceto a quem os possui. Essa inconsciência do portador se reflete na repetição, exaustivamente. Certo automatismo toma conta do indivíduo. A rigidez mecânica substitui a maleabilidade e a flexibilidade. Ela toma forma e se corporifica, desprovida daquela tensão e elasticidade exigidas de cada um, pela vida e pela sociedade. Tensão e elasticidade são duas forças complementares que devem estar presentes no corpo e no espírito. Quando faltam ao corpo, tem-se os acidentes, as doenças; quando ausentes no espírito, tem-se a loucura. O corpo é risível quando se torna rígido e manifesta um desvio adquirido, que inconscientemente se conserva. É a alma, agora estática, que se materializa. Isso transparece nos gestos e nas fisionomias. É o momento em que uma pessoa aparenta ser uma coisa, um objeto.[6]

Bergson, todavia, enfatiza a coisa visível, provocadora do riso. Ele se atém ao objeto do riso. Despreza, portanto, duas outras

5 "O gesto, pois, que se anime com a ideia! Aceite a lei fundamental da vida, que é jamais se repetir! Mas eis que certo movimento do braço ou da cabeça, sempre o mesmo, me parece voltar periodicamente. Se o observo, se basta para me desviar, se espero a sua passagem e se ele chega quando o espero, involuntariamente rirei. Por que isso? Porque tenho agora diante de mim um mecanismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade" (Bergson, 1980, p.24-5).

6 "Onde a matéria consiga assim adensar exteriormente a vida da alma, fixando-lhe o movimento, contrariando-lhe enfim a graça, ela obtém do corpo um efeito cômico" (Bergson, 1980, p.23).

instâncias essenciais do fenômeno do riso, a saber, o sujeito que suscita o riso (o autor, o ator, o comediante etc.) e o sujeito que ri (o espectador). Ele se ocupa tão somente daquilo do que se ri, procurando desvendar os esquemas que constituem a matéria cômica, tendo em vista um objetivo maior, de natureza moral e social (Ferroni, 1974, p.15). Em pouquíssimos momentos ele deposita o foco de sua análise no sujeito que faz rir. Quando o faz, termina por aplicar a mesma ideia do mecânico, do repetitivo.

Um dos exemplos privilegiados de Bergson para demonstrar essa "coisificação" diz respeito à comicidade dos palhaços circenses. As cambalhotas e os movimentos terminam sendo as "facécias da arte do palhaço", de tal modo que toda a atenção do público volta-se para o seu corpo, para os seus saltos, para um encontro/desencontro de corpos que não são corpos, mas coisas: não são homens de carne e osso, mas bolas de borracha. Em outro exemplo, duas personagens calvas e de cabeças enormes batem um na cabeça do outro, até parecerem bastões rígidos (Bergson, 1980, p.36-7).

Essa comicidade está presa apenas ao mecanismo do corpo? Ora, do ângulo do ator, portanto, do sujeito que provoca o riso, para representar o corpo mecanicamente há necessidade de um perfeito domínio dele. Para esse domínio faz-se necessário um longo aprendizado, momento de exercício pleno da intuição, de forma a se conseguir um estado interior correspondente àquela representação. Em outras palavras, esse corpo que representa o mecanismo está integralmente movido pela concentração, estado que é e deve ser controlado por seu espírito. O artista do picadeiro tem de tomar conta de uma série de situações: o roteiro dramatúrgico propriamente dito; o estado de atenção e descontração do público; o conhecimento de suas possibilidades corporais para a execução dos movimentos; uma atenção redobrada para os motivos e momentos que possibilitam o exercício da improvisação etc. Ou, em linguagem bergsoniana, contrariando de certo modo a própria concepção do filósofo, aquele ator deve estar em estado de alerta

para acionar os requisitos da tensão e da elasticidade, não apenas no corpo, mas também no espírito do ator. Ele está ali por inteiro.

Piquito, em *O ébrio*, não pôde ser compreendido a partir da concepção negativa de Bergson acerca do riso. Gestos, modo de falar e andar, concentração na personagem, roupas, máscara e maquiagem são a aparência de uma singular personalidade: o palhaço. Pedro Cruz (Piquito) foi construído a partir de um jogo constante entre a personagem-tipo (características básicas do tipo Augusto, dadas pela tradição), a individualidade do artista e a peculiaridade psíquica da personagem representada. O palhaço não é uma máscara fixa, embora carregue traços tipológicos que o identificam como tal. A máscara/maquiagem do palhaço é individual e traz as peculiaridades psicossociais que o artista adotou na criação de sua personagem-palhaço. O palhaço é, a um só tempo, ator e autor de sua personagem e das cenas que representa, embora se apoie em roteiros de cena, quando não em textos mais elaborados. A base de sua interpretação não é dada pela ficção literária. Ela se exerce em outro registro, exatamente o do corpo, subjugado historicamente pela grandeza da alma.

Bergson, seguindo a tradição dominante, menospreza as sutilezas corporais para centrar-se apenas naquilo que ele próprio chama o tema principal do palhaço, suas facécias, ou seja, o exclusivo movimento que leva à "coisa". A negatividade está na representação. Mas por que essa representação seria negativa? Na arte do palhaço e na do acrobata não estão presentes as manifestações de ideais, de um espírito elevado e nobre. Nelas, termina prevalecendo a ação física, quando o corpo sobe à cena para dizer, contraditoriamente, que ele está sendo costumeiramente esquecido. O corpo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para apresentar sua grandeza, no caso do acrobata, e sua deformidade, no caso do palhaço. Espetacularmente, o corpo se desnuda para revelar, a partir de polos opostos, toda a sua potencialidade. O belo não se presta a esclarecê-lo. Ao contrário, essa categoria estética reitera e acoberta essa visão negativa.

Curiosamente, tudo aquilo que o filósofo salienta como qualidades da arte trágica pôde ser observado no desempenho do bêbado de Pedro Cruz. Em momento algum faltaram tensão e elasti-

cidade ao artista, sempre atento ao ritmo do espetáculo e à interação do palco com a plateia.

Deixando de lado a visão negativa – e, por assim dizer, tradicional do filósofo francês –, há que se reconhecer, contudo, a pertinência de sua reflexão, especialmente quando detecta o corpo como ponto de fuga e de passagem do trágico para o cômico. Certamente, o bom senso induz à não identificação entre a tragédia e o melodrama. Neste último, a emoção e a imaginação ganham proporções e ênfases que a tragédia somente em alguns momentos explora. Entretanto, prevalece nela um intento de racionalização, de superação dos estados emocionais inebriantes, ao passo que o melodrama procura justamente a intensificação dos sentimentos.

Piquito em relato risível de suas desgraças. Foto: Kiko Roselli.

A grandiloquência melodramática funda-se na voraz necessidade de exposição dos sentimentos e dos desvios morais. A exposição dos vícios tem como meta a exaltação da virtude. De qualquer forma, trata-se de grandezas e fraquezas que têm na dramaturgia seu principal ancoradouro. A trama desempenha um papel essencial. No momento em que o palhaço Piquito provocou o desvio do eixo temático do texto dramatúrgico para a sua interpretação, ele deslocou o foco de atenção do sentimentalismo para o riso. A base e a eficácia desse deslocamento deram-se na sua *performance* improvisada. A grandiosidade gestual do ator melodramático foi suplantada pelas minúcias aparentemente despropositadas de um bêbado em cena, que não consegue apanhar a caixa de fósforo, por exemplo. A dramaturgia perdeu sua força e a cena revelou aquilo que é essencial para as artes cênicas: a interação do ator com o público. No caso de Piquito, a "verdade" do texto e do enredo foi propositalmente desviada. Os dilemas do médico abandonado pela mulher foram prontamente superados pelos do palhaço e seus sapatos furados que, com muito custo e até mesmo resignação, conseguem proteger os pés do frio e das pedras em seu caminho. O corpo grotesco e a interpretação cômica improvisada fizeram a transposição do sentimentalismo melodramático para a miséria das personagens, tratadas, contudo, sob um olhar cômico. O choro sentimental cedeu lugar ao riso distanciado e consciente.

Essa forma de jogo cômico não carrega em si nenhum intuito corretivo. Não se trata de diagnosticar um desvio e provocar sua supressão. O cômico, nesse caso, é descompromissado e não se enquadra na categoria do riso de zombaria, algo que não é admitido por Henri Bergson (Propp, 1992, p.156). A "anestesia momentânea do coração" requer a insensibilidade apenas nos casos de derrisão. Quando Piquito abandonou o terreno melodramático e explorou o cômico improvisado, ele deixou de lado o enredo e seus valores morais para fazer que o público estivesse atento apenas à *performance* do palhaço. Era o aspecto exterior que prevaleceu, a partir do exclusivo desempenho corporal, que se retraía ou se estendia em um fluxo constante cujo interlocutor principal era a plateia. Ao fim, para dar um desfecho à peça, depois de explorar exaustivamente o jogo cômico com o público, ele interrompeu

completamente a ação e conclamou a atenção de todos para a recomposição dos fatos, em tom jocoso e narrativo. Ao agir assim, mais uma vez um recurso distanciado do emocional se sobrepôs tendo em vista a contemplação de certa ordem interna da encenação. Mas, de fato, o que se destacou do espetáculo daquela noite foi a exposição de um palhaço e seus incontáveis recursos corporais improvisados. O corpo, base da interpretação cômica improvisada, fez a diferença. Aquele corpo cômico, exuberante em sua exterioridade excêntrica, revelou, ao mesmo tempo, a grandeza da personagem-palhaço. A forma exterior evidenciou o interior e a condição de miserabilidade do palhaço. A personagem individualizada se reencontrou com o tipo universal.

6 O PALHAÇO E O GROTESCO[1]

Em 7 de fevereiro de 1999, o Circo-Teatro Bebé foi visitado, na cidade de Restinga Seca, no Estado do Rio Grande do Sul. O circo dedica-se exclusivamente à encenação teatral, com predomínio das comédias, mantendo viva a prática do circo-teatro, que foi das mais vigorosas no Brasil. A casa de espetáculos é feita de uma lona nova, quadrada, de sistema tensionado, nas dimensões de 21 x 21 metros. A plateia é composta apenas de cadeiras e o chão está recoberto por um tablado. O palco é frontal e tem uma cortina arredondada e dourada. Tudo é muito bem cuidado.

O espetáculo de 7 de fevereiro de 1999 foi composto apenas de uma comédia, *Bebé, o soldado recruta*. As personagens da peça são: Capitão Severo; Angélica, sua mulher; Ordenança 0024 João; Chica, a doméstica; e o recruta Bebé. A cenografia é de Silvério de Camargo e Eduardo Santos, cenógrafos que acompanham o circo. A direção geral é de José Ricardo de Almeida, o Bebé.

O enredo é o seguinte, o Capitão quer sair de casa para reencontrar uma ex-namorada, de mesmo nome de sua esposa, que está prometendo fazer escândalo. A esposa ciumenta e a empregada impedem a saída do Capitão. Ele quer ir tomar café, mas Chica diz que comprou todas as marcas de café, do Índio, Maradona, Salúvel e Malita, uma referência paródica às marcas brasileiras de café, Cacique, Pelé, Solúvel e Melitta. O patrão quer cigarros e a criada diz que tem Pau Mole, Sentimental e Cintura Fina, queren-

1 Uma primeira versão desse texto foi publicada sob o título "Bebé, um palhaço", In: *Studies in Latin American Popular Culture*, v.20, p.217-30. Los Angeles, 2001.

do referir-se aos cigarros Pall Mall, Continental e Mistura Fina. O Capitão quer comprar jornais, mas Chica já providenciou o *Diário da Manhã, da Tarde, da Noite, da Madrugada* e o *Nenhuma Hora*, alusão ao jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. O Capitão está se sentindo mal e necessita ir à farmácia. Chica diz que em casa tem os seguintes comprimidos: Nabucetim, Urinol e Navagina. Por fim, necessita tomar Limonada Purgativa, que será providenciada pela empregada.

Sem motivo aparente para o enredo, o Capitão chama seu ordenança, o 0024 João, para facilitar uma possível saída. O ordenança é gago e atrapalhado. Os planos de saída fracassam e ele solicita ao quartel que envie outro ordenança. Chega, então, o recruta Bebé. A partir da chegada o recruta explora uma enorme confusão em torno da ordem unida e da disciplina no quartel, com muito riso e zombarias diversas, inclusive com o público. Nesse momento, o improviso toma conta do espetáculo. Com o intuito de dar um desfecho ao enredo, o Capitão combina com o recruta que este se deite em sua cama e, uma vez coberto, passe a roncar para tudo. O Capitão, finalmente, vai ao encontro da ex-namorada.

Bebé está deitado, ao canto esquerdo do palco, sob um cobertor, quando Chica entra com uma vela acesa e uma garrafa de limonada. Bebé explora uma série de pilhérias em torno da vela, enfatizando o seu aspecto fálico. Em seguida, toma todo o conteúdo da garrafa. O marido volta e ocupa o lugar do recruta na cama. Como se estivesse acordando naquele momento, o Capitão e sua esposa dançam, comemorando a reconciliação, e saem. Chica e Bebé se encontram, acenam com um possível namoro e tentam iniciar uma dança, com o mesmo espírito da anterior. Contudo, a limonada purgativa começa a fazer efeito em Bebé. A cena se transforma e todo o efeito do purgante é transmitido pela interpretação dos atores e pela sonoplastia. Um momento de pausa do efeito do purgante e o namoro dos dois recomeça. Quando tudo está para se resolver novamente prevalece o efeito do purgante, em alto e bom som, por recursos sonoros, acompanhados de uma movimentação cênica e de uma expressão corporal que se ajustam à exploração do ridículo. O namoro é cancelado e o palhaço se contorce sob efeito do purgante. Cai o pano.

José Ricardo de Almeida (Bebé) em frente ao Circo-Teatro Bebé. Restinga Seca – RS, 8.2.1999. Foto: Kiko Roselli.

No dia seguinte, 8 de fevereiro, a companhia encenou um melodrama, *O padre e o assassino*. Bebé não participou da encenação. Segundo informações (imprecisas), a obra é de autoria de Amaral Gurgel. Bebé não sabe ao certo. As personagens do drama são as seguintes: Maria Alice, viúva; Rosinha, sua filha; Sr. Teodoro, sogro de Maria Alice; Padre Luís, filho do Sr. Teodoro; Alberto Pereira, assassino do esposo de Maria Alice; e uma Doutora. A cenografia é de Silvério de Camargo e Eduardo Santos. Direção geral de Bebé.

A cena representa, no primeiro e no segundo atos, a sala de estar de uma casa de classe média. Ao fundo, um telão reproduz um jardim, com pátio, tendo ao lado direito (referencial a partir da platéia) uma casa assobradada, ex-moradia de Alberto Pereira, o assassino. É véspera de Natal. Quando as cortinas se abrem, Sr. Teodoro e Maria Alice estão em cena dialogando sobre o assassinato do filho de Teodoro, esposo de Maria Alice. O velho quer

vingança, enquanto a viúva chora. Entram Rosinha e o Padre Luís, seu tio, retornando da cadeia, onde o padre é capelão. Rosinha declara que havia comungado ao lado de um preso, que está bastante doente. Por intermédio do padre, Alberto encaminha um pedido de perdão para o Sr. Teodoro. O velho, entretanto, nega o apelo do assassino. Diante do estado de saúde de Alberto, o padre anuncia que conseguiu a libertação do prisioneiro, após completar quinze anos de pena. Além disso, o padre diz ao pai que convidou Alberto para passar a ceia de Natal com a família. O Sr. Teodoro se enfurece, manifesta mais uma vez o seu ódio, e recorda a todos que o filho fora assassinado em uma véspera de Natal. O padre pede que o pai esqueça o ódio e perdoe o assassino. O velho mais uma vez nega o perdão e ameaça expulsar o padre de casa. O velho chama Rosinha. Estão sozinhos em cena. O avô revela à neta a verdadeira causa da morte do pai. Ela não sabia que havia comungado, na prisão, ao lado do assassino de seu pai. O avô, então, solicita – depois exige – que a neta jure que matará Alberto. O primeiro ato termina com o conflito entre o avô e a neta.

Ao iniciar o segundo ato, o padre está trazendo Alberto para dentro de casa. Eles têm um longo diálogo acerca do perdão e da recuperação em Deus. Quando Maria Alice entra, Alberto imediatamente se ajoelha, pedindo desculpas. O apelo é atendido. Entram, em seguida, o Sr. Teodoro e Rosinha. Repete-se a atitude de Alberto. O velho se nega a perdoá-lo e saca um revólver, passando a ameaçar o assassino. Após um diálogo tenso, Alberto se oferece para morrer. Rosinha a todo instante tenta dissuadir o avô, porém sem sucesso. O velho, no auge de seu ódio, termina atirando, no exato momento em que Rosinha iria intervir. O tiro atinge a menina. Esse ato termina em uma tensão geral e o velho expulsa Alberto de casa.

O terceiro e último ato passa-se em uma sala do hospital, que tem ao fundo, no telão, a representação de uma santa. O Sr. Teodoro e o Padre Luís estão em cena. O padre diz ao pai que ele também é assassino tanto quanto Alberto. Solicita mais uma vez o perdão do pai, com a consequente negativa. Entra a Doutora e expõe suas dúvidas sobre o estado de saúde da menina, que será submetida a uma intervenção cirúrgica. O avô implora para que a médica salve

O Sr. Teodoro atira na neta e expulsa o assassino. Foto: Kiko Roselli.

a neta. Os dois, então, têm um curto diálogo sobre a ciência e a crença divina. Todos estão em cena (exceto Alberto) e solicitam coletivamente a fé em Deus para o sucesso da cirurgia. O velho manifesta seu ceticismo. Saem a médica e Maria Alice. Em cena, o padre sugere ao pai que reze. O velho, de início, se nega; depois, aos poucos, vacila, tenta e não consegue. Nova tentativa e, com sofreguidão, termina acompanhando o padre na oração do Pai Nosso. Neste momento, a cena está com luz vermelha, com um clima de excitação. O velho vai acompanhando o padre, até estancar no "perdoai a quem nos ofende...". Mais uma vez, o velho vacila. Por fim, completa a oração.

Na sequência, com mudança de luz para o fundo do palco, em frente à santa do telão, aparece Jesus Cristo com Rosinha ao colo, procedendo a um milagre. A menina sai andando de seus braços. Em seguida a menina entra em cena, acompanhada da mãe e da Doutora. Alegria geral. Imediatamente, aparece Alberto, que, ajoelhado, pede perdão ao velho. O Sr. Teodoro concede-lhe o perdão

O padre induz o pai à oração. Foto: Kiko Roselli.

e ainda oferece-lhe um lugar na casa e à mesa. Alberto agradece mas não pode aceitar, pois está "com os dias contados". Para terminar, diante de toda a harmonia restabelecida, o velho declara: "Como é sublime perdoar!". Cai o pano.

Em seguida ao melodrama, após um breve intervalo, o espetáculo foi retomado com um esquete cômico, *Bebé, o empregado do barulho*.[2] Três atores participam da encenação: o marido, a esposa e o criado da casa, Bebé.

O enredo do esquete faz referência a uma briga de casal, por conta de um vestido que a mulher deseja: negro, fechado até o pescoço, comprido até o calcanhar, porém decotado atrás até a altura das nádegas e com uma abertura nas laterais que vai do calcanhar até a cintura. O marido se nega a dar o presente. O casal resolve recorrer ao criado, que vai concordando com a mulher até chegar na abertura lateral e termina não aceitando o modelo do

2 O mesmo esquete foi visto com o título *Trajes da mulher*, com o palhaço Serelepe, do Teatro Serelepe, na cidade de Rosário do Sul – RS, em 6.2.1999.

vestido. O casal briga e a mulher volta à casa dos pais. O esposo recorre ao criado e amigo Bebé para ajudá-lo a fazer que a mulher retorne. De início, eles tentam telefonar, ou melhor, Bebé faz uma confusa ligação, na qual acaba falando apenas com a telefonista. Nesse momento, o enredo é provisoriamente deixado de lado e toda a comicidade se dá improvisadamente em torno do telefone e da telefonista. Em seguida, os dois tentam escrever uma carta à mulher. Bebé vai ditando-a. Em um primeiro momento, procuram escrever a carta com palavras duras: "pauladas", "porradas" etc. Querendo reconquistar o amor perdido, eles abandonam o tom agressivo anterior e procuram ser mais dóceis. Nessa segunda iniciativa, o criado procura palavras doces: "meu docinho de coco", "minha bananada (indica o pênis) não pode viver sem a sua marmelada" etc. Uma vez mais abandonam a carta. Na terceira tentativa, o palhaço procura palavras carinhosas e amorosas, palavras que "saem de dentro": "fígado", "coração", "tripas" etc. Para finalizar, ambos forjam uma doença para o marido: ele teria engolido a língua e está mudo. Ensaiam a farsa e a cada momento um detalhe prejudica o desfecho feliz. Por fim, a mulher retorna e encontra o marido e o criado Bebé mudos. Ela desconfia de uma possível artimanha e, para resolvê-la, anuncia que ganhou na loteria. Conclusão: ambos gritam eufóricos, enquanto a cortina vai se fechando.

O público que assistiu aos espetáculos de Bebé revelou um envolvimento maior com a comédia, se comparado ao drama. Na entrevista, José Ricardo manifestou a preferência do público pela comédia, nos seguintes termos: "eles choram demais no nosso drama. Então, eles não querem sair chorando: querem sair alegres. Ah! chegar lá no teatro pra chorar!! ... Chorar, eles não querem mais: eles querem saber de dar risada ... querem folia".

A entrevista foi realizada no dia 8 de fevereiro de 1999, durante a manhã, portanto, antes da encenação do drama. O que se notou no público não foi exatamente o choro levado ao exagero. Em muitos momentos despontava uma desatenção, especialmente por parte das crianças que estavam na plateia. Nos episódios de

explícito apelo aos valores religiosos notou-se na sala um incômodo contido. Algo a dizer que se deveria amenizar as mensagens moralizantes. Os preceitos morais e religiosos diretos; a interpretação carregada dos atores (tipicamente melodramática); a entonação forçada e nada natural; o texto dramatúrgico calcado na religião – tudo isso parecia soar inadequadamente. Não se deve esquecer que esse público tem nas telenovelas um modo mais natural de representação. Além disso, nas novelas o apelo ético-moral é menos explícito.

A comparação com as novelas televisivas não é despropositada. O espetáculo do Circo-Teatro Bebé tem seu início após o término da telenovela da Rede Globo, em torno de 21h45. Esse dado denota, de um lado, a preocupação com a disponibilidade do público. Mas, de outro, se o público do circo deixou sua casa após assistir à telenovela, fatalmente ele vai ao circo em busca de um divertimento diverso daquele já experimentado diante da TV. Nessa comparação, a representação melodramática termina soando como falsificada, com mensagens morais um tanto quanto exageradas.

Bebé, durante entrevista. Foto: Kiko Roselli.

No melodrama assistido prevalece uma palavra de ordem religiosa que é distendida a seus últimos limites. Para tanto, tem-se um padre empenhado em convencer um velho turrão, que durante quinze anos não tem outro propósito na vida senão o de vingar a morte do filho. A criança, que vacila entre a opinião do padre e o desejo impositivo do avô, vem, com seu ferimento, acentuar o absurdo da intransigência. Para completar, o milagre processado em cena vem coroar, cenicamente, a perseverança do apoio moral e religioso que prevalece no texto e na encenação. Esses ingredientes terminam por evidenciar o principal problema dessa forma melodramática: dá-se ao dogma religioso um exagero representativo. O público não consegue mais reconhecer na cena os seus próprios conflitos e seus dilemas religiosos e morais. A empatia não se processa em um tipo de teatro que a almeja.

O público assiste às comédias de Bebé em busca do relaxamento que o riso provoca, em uma espécie de alívio das tensões. O próprio artista demonstrou, na entrevista, ser sensível a esse dado, quando descreveu o caso de um juiz de direito que lhe teria dito: "quando saio do Forum, com a cabeça deste tamanho, vou pro teu teatro, sento ali, te assisto. Pá!... Saio dali novo". As informações que vêm de fora e a perspicácia para captar as preferências do público são fatores fundamentais para as companhias circenses. A sobrevivência dos circenses depende exclusivamente do espetáculo e de sua aceitação na cidade ou vila. Por uma questão de sobrevivência, o repertório está sempre se adequando aos indicativos captados com o público. Ao perceber a preferência pela comédia, Bebé adaptou todo o seu repertório: enredos cômicos estão presentes todos os dias, muito embora ele ainda mantenha o drama em um dia da semana, seguido sempre de um esquete cômico.

A procura por um momento de descontração, de relaxamento e revigoramento das energias confere à comédia circense e ao palhaço em particular uma conotação hierofânica. Cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação

revigoradora da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspensão da reificação dominante. É a voz da antiordem e do caos, compensatória da ordem, sem a qual não haveria razão de existência. Nesse aspecto, sobrevive no riso circense um traço ritualístico, uma espécie de ponto de ligação entre o fim e o recomeço, entre o morrer e o renascer do homem e da vida. Antes do enredo propriamente dito, antes de ir em busca de uma história a ser revivida, o público dos pequenos circos procura o espetáculo cômico exclusivamente em razão desse momento de revivescência, que é propiciado pelo palhaço. O palhaço é o centro do espetáculo, ou seja, em vez de lições de moral o público quer o riso festivo, a "folia", como diz Bebé.[3]

A graça e o riso não se encontram, no circo, na dramaturgia preestabelecida, em um texto com personagens e situações previamente dadas, embora, em muitos casos, possa existir um exemplar escrito. O repertório circense é mnemônico, transmitido através das sucessivas gerações familiares. Entre as companhias há uma incessante troca de informações, com as consequentes alterações. A dramaturgia cômica circense (especialmente os esquetes) apoia-se em roteiros sucintos, motivos gerais que se prestam à improvisação e à criatividade dos artistas, especialmente dos cômicos. A eficácia da dramaturgia, portanto, obedece à criatividade de cada palhaço. Durante todo o desenrolar do levantamento de dados da pesquisa "Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação" foram vistos os mesmos enredos, porém interpretados de forma diversa pelos palhaços. Nesse caso, o artista é, ao mesmo tempo, ator e autor do enredo encenado, assemelhando-se em muito ao teatro da *commedia dell'arte*. O esquete encenado por Bebé, *Bebé, um empregado do barulho*, pode ser tomado como exemplo dessa criatividade que é compartilhada por outros, mas, ao mesmo tempo, conserva os traços da individualidade criadora do palhaço.

3 "Através da festa e/ou no rito, a coletividade apropriava-se dos mitos, utilizando-os, repetindo-os ritualmente ou inserindo-os na cerimônia festiva, estabelecendo um hiato na vida ordinária, irradiando-a pela transcendência sacral. Ruptura momentânea do cotidiano, a reincorporação do mito acarretava o equilíbrio da existência social e a integração com o cosmos" (Macedo, 2000, p.39).

A interpretação do palhaço é dependente do público. A proximidade e a presença evidente da plateia, que raramente está no escuro, permitem ao palhaço um contato direto, com brincadeiras, correrias, escapadelas etc. Essa interação possibilita ao ator estender a improvisação (ou não) ou incluir trechos de outros enredos e esquetes.

O nome Bebé nasceu por ocasião de seu casamento, aos quinze anos de idade. Segundo seu depoimento,

> eu casei muito cedo. Então, os meus irmãos e parentes disseram que eu ia ser o corno mais novo da família. Com quinze anos eu já ia ser corno. Touro eu não podia ser. Eu tinha que ser uma coisa pequena, um cabrito... então, Bebé. Quando eu entrei com a minha esposa na igreja, na hora da marcha nupcial, eles faziam assim: "Bé, bé, bébé" (no ritmo da música). Eu ficava bravo, xingava, mandava eles pr'aquele lugar. Todo apelido que a gente não gosta fica. Quando eu comecei a fazer cômico, que nome nós vamos dar? Vamos colocar Lelé. Aí veio um outro: Bebé. Eu não gostei, mas é um nome pequeno, todo mundo tem que gravar. Deu certo.

Bebé é um cômico com muita segurança de palco. Faz uso parcimonioso do deslocamento em cena e sabe explorar um segmento do espaço até seus últimos limites, aliando piadas, *gags* e texto às expressões corporais e faciais. Na comédia *Bebé, o soldado recruta*, no momento de inversão dos papéis (capitão como recruta e recruta como capitão), é como se a personagem se transformasse por completo. A sátira ao chefe, às suas ordens e aos valores da vida militar é levada ao extremo. É a zombaria da ordem.

Bebé tem o mérito de dominar a plateia e perceber com precisão os momentos de explorar os improvisos, cacos e piadas para, em seguida, em um momento de relaxamento, retomar o fio do enredo. Faz constantes referências a pessoas da plateia e a lugares da cidade. O público se deixa levar pelo ritmo imposto pelo ator, que dosa as falas com as expressões corporais e faciais. Seus gestos são preparados e, uma vez finalizados, Bebé os sustenta até o momento necessário para o riso da plateia. O ator tem domínio

pleno do tempo cômico. Ao desfazer aquele gesto, outro começa a ser esboçado, complementado com as falas, muitas vezes propositalmente "apimentadas". A evolução desse ritmo de interpretação só é possível a partir da interação do palhaço com a plateia. Bebé descreve a importância do público para o seu desempenho nos seguinte termos: "por incrível que pareça, o público ajuda muito. O básico você tem. Às vezes, tem espetáculo que a gente esquece e até ultrapassa o horário. Tu fala uma coisa, a plateia dá risada. De repente, surge outra coisa... a plateia dá risada. Aí você volta no texto e assim você vai explorando".

O palhaço tem um único objetivo: buscar o riso da plateia. Para tanto, faz uso de um figurino próprio e característico, de uma máscara/maquiagem e das expressões corporais e vocais. A conjugação desses elementos contribui para uma boa interpretação. Os recursos preferenciais do palhaço são o seu próprio corpo, mascarado e vestido de modo aberrante e rudimentar, visando à exploração do ridículo. De acordo com o palhaço Charlequito, no circo e em seu palhaço...

> eu utilizo dentro do meu palhaço ... a expressão, a mímica. Então, é uma coisa que dá resultado... que tem que realizar, arrancar gargalhada das pessoas... Usar as técnicas para divertir as pessoas. O palhaço tem que ter um pouco de psicologia, experiência de público para dar ao público o que o público necessita, o que quer... O palhaço... essa é a forma ridícula da vida, do homem, da personalidade... Os gestos no picadeiro são mais exagerados do que no teatro. Tem que exagerar um pouco mais porque no teatro o público está bastante distante de mim e também no teatro a figura está sempre de frente. Aqui, é no solo, para trás, pra diante, pra frente... Então as expressões têm que ser mais ridículas, mais exageradas que no teatro...[4]

A observação de Charlequito tem como contraponto o teatro de cunho dramático. A relação frontal da cena italiana é acentuada como antídoto da representação circense. Nesse teatro, iluminação, sonoplastia e cenografia complementam o trabalho do ator. Esses

4 O chileno Manoel Naum Savala é o Charlequito. Ele foi observado, fotografado e entrevistado no Circo Beto Carrero, em 25.4.1998, na cidade de Marília –SP.

recursos são escassos no circo. Não há, por exemplo, nas comédias circenses, nenhuma intenção de reprodução do real, tal como é possível para o teatro de índole realista. No lugar da fictícia quarta parede, que no naturalismo separa a plateia da cena, o público circense participa ativamente das cenas. A encenação, então, termina por induzir uma interpretação grandiosa, quando os gestos são acentuados, econômicos e precisos e, raramente, têm apoio cenográfico.

Apesar de Bebé dedicar-se ao circo-teatro, na comédia e no esquete relatados podem ser identificadas as observações de Charlequito, um palhaço que dedicou sua vida ao picadeiro, principalmente o de circos grandes. A interpretação de Bebé não se pauta pela busca de um aprofundamento psicológico. Ao contrário, apoiando-se em um tipo esperto, malicioso e com forte presença de espírito, ele sempre deixa prevalecer o bom humor e a alegria. Sua gesticulação obedece ao critério da eficácia cênica, quando procura fazer confluir os recursos vocais, faciais e gestuais, integrando-os até o congelamento do corpo e da face, em uma espécie de síntese da interpretação.

Bebé maquiando-se. Foto: Kiko Roselli.

Em cena, o primeiro contato do público com o palhaço é visual. Nesse momento realçam, de imediato, a aparência física da personagem, sua vestimenta, os calçados, os adereços, os modos de andar, gesticular e falar e, evidentemente, a maquiagem. A impressão visual vai, aos poucos, no decorrer da *performance* do artista, revelando a "individualidade" da personagem, de forma a emergir certa identificação entre personagem e autor. A personagem é construída a partir de um processo de interiorização, com o objetivo de delimitar os contornos psíquicos e físicos, que tanto podem ser tomados da experiência pessoal do artista como podem ser constituídos a partir do exercício da imaginação, ou da observação externa, ou, ainda, de uma mescla de todos esses elementos. O palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem. Uma vez em cena, a interpretação deve ser o momento de realização plena da personagem, da demonstração de seu caráter e de suas peculiaridades.

O corpo do palhaço é a base de sua interpretação. O artista não tem a segurança e, ao mesmo tempo, a limitação de uma dramaturgia que prevê os passos da representação. Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação com a plateia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator é também o autor, tanto da personagem como do texto e da representação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com seu tipo. Para tanto, faz uso da dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco.

Nesse jogo entre interioridade e tipificação, a máscara/maquiagem tem papel especial. Ela é, ao mesmo tempo, expressão de uma individualidade, que dá os atributos subjetivos do palhaço, e também de um conteúdo reconhecido coletivamente, no caso, o palhaço como tipo e personagem cômicos, com função específica. Se os traços físicos do rosto devem ser valorizados para realçar a característica psíquica da personagem, uma vez terminada a maquiagem aqueles traços despertam a personagem para adormecer a fisionomia do ator. Assim, estabelece-se uma situação contraditória: o caráter da personagem funda-se no físico e no psíquico do ator, mas ao materializar-se, ao ganhar definição simbólica, o ator "desaparece" e sobressai a personagem. Nesse percurso, o vestir-se e o maquiar-se diante do espelho têm função especial na composição: é o momento de introspecção, quando o artista vai deixar nascer sua personagem, processo que é retomado todos os dias.

Bebé, o empregado do barulho. Foto: Kiko Roselli.

Operando no interior da herança cômica popular, a partir de uma personagem-tipo, o palhaço deixa transparecer certa individualização de seus caracteres. Essa individualização distingue o palhaço dos demais tipos cômicos conhecidos no teatro ocidental. Contudo, o subjetivismo que se nota no *clown* não remete a uma exploração exclusivamente psicológica, tal como a psicologia profunda, própria do teatro dramático. A síntese entre o tipo e a subjetividade é notada com maior clareza na máscara/maquiagem, a qual é resultado de um processo complexo.[5] Ela obedece a um movimento duplo, tanto físico quanto psíquico. Nela pode-se detectar uma herança nítida da *commedia dell'arte*, mas também é visível um processo de subjetivação.

Na *commedia*, a força simbólica das máscaras reporta-se a sentidos sociais e psicológicos próximos de arquétipos: são expressões psicossociais. No jogo cênico das máscaras evidencia-se um embate entre estratos e classes sociais distintos, como entre os *zanni* e Pantaleão ou entre os criados e o Doutor. O antagonismo psicológico, por sua vez, pode ser notado no confronto entre Arlequim e Pierrô. O primeiro é enganador, misto de ingênuo e grosseiro; o segundo, honesto, terno e encantador. As características distintas (tanto sociais quanto psicológicas) se materializam em máscaras específicas, símbolos de situações-limite. As máscaras são animadas pelos atores, cada um dando à sua dados próprios de interpretação. O ator dá vida a um tipo conhecido provocando, simultaneamente, transformações à personagem.

Diferentemente da *commedia dell'arte*, a máscara dos palhaços é dada *a posteriori*. O tipo já está previamente concebido, tanto no seu aspecto físico quanto no psíquico. Contudo, a experiência e o trabalho vão provocando o aperfeiçoamento desse tipo, que resulta em transformações na máscara. Na *commedia*, a máscara é dada *a priori* e procura "esconder" os traços do rosto do ator; na arte clownesca, a máscara ressalta aqueles traços que enfatizam a subjetividade da personagem. Da concepção à finalização, a máscara do palhaço é resultado de um longo caminho, que tem a experimentação como fator preponderante. Traços são excluídos ou adotados, de acordo com o experimento em cena. A máscara/maquiagem demanda um movimento que envolve tanto a característica psicológica da personagem como os impulsos naturais do rosto do artista. Bebé explicita a adequação da maquiagem nos seguintes termos:

> PERGUNTA: E a maquiagem? Desde quando você começou, você tem essa maquiagem?
>
> BEBÉ: Não, eu fui trabalhando, fui mudando a maquiagem ... Quando eu decidi ser palhaço, um pouco eu me basei nele [referência a um primo]. Então, a minha pintura é praticamente baseada na dele, que é um cômico ingênuo... Eu era muito magro na época, aí eu fui vendo umas fotografias... Fiz essa pintura pela primeira vez e ela se assimilou muito com o meu rosto.
>
> PERGUNTA: Você acha que o segredo da maquiagem é essa adequação com o rosto do artista?
>
> BEBÉ: É, eu acho. Tem muito a ver com isso.

Os cômicos de circo constroem suas personagens tendo em vista certo perfil psicológico e físico, com apoio da subjetividade e das características corporais do ator. A máscara/maquiagem acompanha e contempla essas duas fontes: características oriundas da tradição dos *clowns* e as potencialidades individuais do artista. Engibarov, um dos mais proeminentes palhaços da escola soviética, aponta o processo de criação como um dos mais delicados. Diz que a criação da personagem envolve a constituição de seu caráter individual, que envolve "definir sua personalidade, o que amava e não amava, sua visão de mundo, seus gostos, suas tendências, em suma, tudo o que constituía sua individualidade" (Engibarov, 1988, p.17). Assim, apesar de basear-se em um tipo, a máscara do palhaço é individual e carrega as características que o artista imprime à personagem. Pode-se dizer que o palhaço é, a um só tempo, único e universal. A base de sua interpretação não é dada pela ficção literária. Ela se exerce em outro registro, exatamente o do corpo.

As partes do rosto que são enfatizadas na máscara/maquiagem dos palhaços são os olhos, a boca, o nariz e as bochechas. Os três

5 Para uma apreciação do processo de criação do palhaço, consultar Pantano (2001, especialmente o capítulo III, "Ser palhaço", p.64-103).

primeiros têm atenção preferencial. O nariz, quase sempre avermelhado, traz à lembrança as marcas do nascimento do palhaço, tal como abordado no Capítulo 2, a partir do exemplo de Tom Belling. O nariz vermelho, então, seria a marca da inaptidão ou da bebedeira, de acordo com as versões antes expostas, ou ainda a imagem do desajeitado. O palhaço invadiu a pista e despertou o riso. A partir disso, passou a ser caracterizado como um rústico, sem os mínimos dotes para a cavalaria que originou o circo moderno, e que montava os cavalos de trás para a frente. A paródia era sua seara favorita. Ela se estendeu para os demais números, sempre enfatizando a inabilidade, com inevitáveis quedas que ameaçavam a integridade física de seu rosto, especialmente o nariz. Se for acertada a afirmação segundo a qual, no grotesco, o nariz é sempre substituto do falo (Bakhtin, 1993, p.276), o nariz do *clown* denuncia o nascedouro de uma concepção de homem que menospreza o corpo e valoriza os atos do espírito. O nariz ficou avermelhado porque o palhaço, desajeitado ou bêbado, em estado de suspensão da normalidade, caiu e achatou-o no chão.

O palhaço tem, portanto, uma configuração peculiar: opera a partir de tipos genéricos, mas confere ao tipo eleito determinada caracterização psicológica.[6] O conjunto dos caracteres do palhaço tem um endereço certo de aparição: o corpo do ator, preparado artificialmente, pela indumentária e pela maquiagem, para simbolizar com detalhes determinada personagem. Não se trata, contudo, de um corpo sublime, acabado e perfeito. Quando há um aprendizado corporal, visando ao desenvolvimento das habilidades físicas para a realização de cambalhotas e saltos-mortais – que aproximaria o palhaço do acrobata, portanto de um corpo sublime –, essa sublimidade deve se escamotear no motivo maior do palhaço, que é a efetivação do grotesco. Por isso, ele sempre aparece como disforme, permeado de trejeitos, enfatizando o ridículo e o inusual, explorando as deficiências e os limites, muitas

6 Talvez essa seja uma das razões que teria levado Bakhtin a reconhecer uma sobrevivência desnaturalizada e atenuada da concepção de corpo do realismo grotesco nas formas como o cômico se dá no circo e nos números de feira (cf. Bakhtin 1993, p.25).

vezes com apelo visível à sexualidade, momento de realce dos desejos e anseios que, no dia a dia, mantêm-se escamoteados. É um corpo sem amarras. A licenciosidade é inerente ao palhaço e ao seu desempenho: em determinado momento ele explora o disforme para, em seguida, superá-lo:

> E com o palhaço e sua improvisação tocamos no eixo central do espetáculo circense. Irreverente, sem compromisso com nada nem com ninguém, qualquer coisa pode ser alvo de suas tiradas corrosivas. Família, autoridade, religião, moral, doença, convenções sociais – nada escapa ao gesto ou palavra do palhaço, representante de uma comicidade que desmistifica o caráter absoluto e intocável dessas instituições e valores... (Magnani, 1984, p.112)

A comédia *Bebé, o soldado recruta* e o esquete *Bebé, o empregado do barulho*, anteriormente relatados, são uma demonstração cabal da supremacia do corpo e de suas excrescências. No primeiro exemplo, no momento da sátira à ordem militar, as espadas e os fuzis são associados ao pênis e à cópula. A parte final da comédia, por sua vez, está toda calcada no efeito do purgante. Apesar de o recurso sonoro deixar evidente que o palhaço está acometido por uma forte diarreia, ela só se torna evidente na exploração gestual do artista. Os surtos de gases e fezes se materializam nas evoluções corporais e faciais de Bebé. O esquete assistido também corrobora essas observações. Na associação entre o gesto e a fala, quando Bebé simula uma carta com palavras doces, a associação do pênis com a "minha bananada" (que "não pode viver sem a sua marmelada") é um ato deliberativo de exploração de sentidos múltiplos.

A boca, o nariz, os olhos e o corpo como um todo evidenciam o grotesco.[7] A boca domina quase a metade da maquiagem e sempre

7 "Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (este último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco quando se transformam em figuras de animais ou de coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos arregalados (por exemplo, na cena do gago e do Arlequim), pois interessa-se por tudo que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe.

é exagerada. O desenho dela realça a natureza da personagem, sintetizando suas principais características. Perguntado sobre o que julga mais importante em sua personagem, Bebé responde:

> eu acho que o sorriso é o mais importante. Eu acho que o sorriso, a pintura bem-feita, embora seja um sorriso de malícia... O palhaço é uma coisa alegre, sorridente. A própria pintura, a boca pra cima, é sinal de alegria... Então, eu acho que é o sorriso, a combinação de cores, o branco e o vermelho, a boca preta, os contornos bem-feitos, sobrancelha caída... eu acho que é o sorriso mesmo.

A boca centraliza a expressão facial. Na maioria das vezes escancarada, arrastada à hipérbole, ela é veículo de ligação entre o interior e o exterior, que se efetiva nas falas e no silêncio do gesto congelado. Utilizada recorrentemente na interpretação, ela é ferramenta imprescindível, tanto na eficácia verbal, quando o palhaço salienta sua "presença de espírito", com piadas, *gags* e demais demonstrações do raciocínio (no caso de Bebé, o raciocínio é rápido, malicioso e astuto), como, no silêncio, participante do conjunto da expressão corporal, respondendo em segundo plano a um diálogo ininterrupto, cujo sentido é trabalhado na totalidade do corpo:

> A boca do palhaço merece atenção especial. Exerce um papel decisivo, compondo a máscara grotesca, atraindo para si as atenções, como veículo ainda da comicidade verbal do figurante. É através dela que explode a voz irreverente do cômico. Grotescamente erotizada, a boca é ainda "a imagem da absorção e da deglutição... E não é sem motivos que um grande exagero da boca é um dos meios tradicionais, os mais empregados, para desenhar uma fisionomia cômica...". Este lado saliente da máscara do palhaço contrasta seu colorido vermelho berrante, com a brancura farinhenta da cara, o que acentua ainda mais o orifício deglutidor. (Fonseca, 1979, p.25)[8]

Assim todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma tensão puramente corporal. No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador" (Bakhtin, 1993, p.276-7).

8 Para subsidiar a sua análise a autora recorre a Bakhtin, que está citado neste trecho.

Bebé, momentos antes de tomar o purgante. Foto: Kiko Roselli.

Os olhos, por sua vez, são a expressão privilegiada da subjetividade. Eles mantêm um contato direto e acentuado com os "estados de alma" de cada momento da interpretação. Momentos antes de tomar a limonada purgativa, os olhos e a expressão facial anunciam com muita anterioridade a transformação pela qual passará a personagem, antecipando o efeito cômico que virá ao final da comédia. O olhar desconfiado e o sorriso irônico, de certa forma, contradizem a necessidade interna do enredo. Mas, para que o efeito se realize plenamente, a despeito do olhar e da boca que antecipam à plateia o efeito vindouro, tomar a limonada purgativa coloca-se como um imperativo.

Na caracterização do palhaço tudo é grotesco e Bebé sabe explorar essa característica. A gravata imensa e extravagante se choca com o casaco apertado e com as botas exageradas. O ridículo está acentuado em seu conjunto, como um dos primeiros atributos para se alcançar o riso. Quando Bebé entrou em cena, sem que proferisse palavra alguma ou gesto, já houve o riso espontâ-

neo da plateia, como se esta estivesse predisposta ao relaxamento e ao riso, independentemente do enredo apresentado. Esse riso autônomo é assegurado por uma espécie de cumplicidade entre a cena e a plateia, entre o palhaço e o público. Mas, evidentemente, ele ultrapassa o estágio da predisposição para se tornar efetivo a partir do desempenho do artista, isto é, de sua atuação.

Ao operar com a dualidade interior e exterior, subjetividade e exteriorização, o palhaço mantém viva a tradição do grotesco, amenizando-a. Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas ideias de sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado. É um corpo que deixa transparecer os seus dilemas e a sua luta interna e, em tom de jocosidade, escancara e desafia os seus próprios limites. O palhaço almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas. O exagero extrapola os limites do verossímil e se aloja no terreno do fantástico. Esse movimento é garantido unicamente pelo jogo cênico, prioritariamente improvisado.

Bebê, o soldado recruta. Foto: Kiko Roselli.

7 O CORPO COMO PRINCÍPIO[1]

Nas últimas décadas do século XX, as artes circenses voltaram a despertar as atenções de encenadores e grupos teatrais. Concomitantemente, o circo aproximou-se do teatro e da dança. O aparente hiato que separava as duas formas cênicas foi novamente rompido e, mais uma vez, o picadeiro veio contribuir para a renovação do palco, e o teatro e a dança trouxeram vida nova às atrações circenses. Essa tendência parece ter sido despertada a partir da busca pelo teatral, tal como se pode ver nos espetáculos do Cirque du Soleil. Portanto, assiste-se desde então a um processo duplo: de um lado, a teatralização do circo; de outro, a "cirquização" do teatro.[2]

Entretanto, um olhar histórico sobre o circo desnuda essa aparente novidade. O teatro sempre esteve presente no circo, ou melhor, como artes da cena não há como provocar e perpetuar essa distância. Houve um depuramento das especialidades circenses, mas, mesmo assim, não há motivos para distanciá-las do fazer teatral. Admitir as especificidades do circo não implica separá-lo do teatro, a ponto de colocar ambas as especialidades em terrenos díspares.

O circo, tal como foi organizado no final do século XVIII e que veio a se firmar no XIX, é resultado da conjunção de dois universos espetaculares até então distintos: de um lado, a arte equestre inglesa, que era desenvolvida nos quartéis; de outro, as

1 Uma primeira versão, sob o mesmo título, foi publicada na revista *Trans/Form/Ação (São Paulo)*, v.24, p.101-12, 2001.

2 O termo foi empregado por Claudine Amiard-Chevrel em "La cirquisation du théâtre chez Maïakovski" in Amiard-Chevrel (1983, p.103-20).

proezas dos saltimbancos. Esses universos, contudo, estavam em "vias de extinção", dadas as circunstâncias da nova sociedade mercantil emergente, coroada politicamente com a Revolução Francesa (Burke, 1989, p.270 ss.). Nesse quadro, a anterior e aristocrática ordem militar transferiu seu domínio sobre o cavalo para o ambiente comercial, após Phillip Astley, um suboficial da cavalaria inglesa, descobrir que um homem pode se manter em pé no dorso de um cavalo, em uma arena de 13 metros. Tão logo se firmou, tal modalidade espetacular expôs sua própria contradição. Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente equestres adotou a diversificação da arte dos saltimbancos, já que as novas regras de comercialização da economia (e da cultura) provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, pondo à disposição um número razoável de artistas saltadores, acrobatas, prestidigitadores, engolidores de fogo etc. No interior de um espaço fechado, com a cobrança de ingressos, a habilidade sobre o cavalo associou-se aos famigerados saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo.

Os circos fixos da época de Astley, no final do século XVIII, eram lugares cênicos similares ao teatro de ópera, com plateia, frisa, camarotes etc. Diferiam quanto ao espaço de cena: para o circo prevaleceu a circularidade do picadeiro, mesmo quando adotou um palco; para a ópera, a frontalidade da cena italiana. Essa aproximação tornou-se mais evidente quando, em 1881, em Paris, foi inaugurada a Arena Náutica, imediatamente denominada Novo Circo, pelo público e por jornalistas. As semelhanças arquiteturais, no entanto, se dissiparam diante das exigências cotidianas. O circo foi ao encontro de novos públicos, em pequenas cidades, o que demandou a procura de uma estrutura que facilitasse sobremaneira a montagem e desmontagem da casa de espetáculos. Ele tornou-se popular e passou a valorizar o público do meio rural. Sob esse aspecto pode-se falar em uma democratização do espetáculo circense, enquanto a ópera instalou-se em templos dedicados exclusivamente ao conservadorismo da arte lírica (Hotier, 1995, p.130).

Além das semelhanças arquiteturais, o circo se parece com a ópera na expressão das emoções. Ambos, com efeito, são espetáculos em que o registro sensorial prevalece ao intelectual. Neles, a presença e a função das inserções musicais são extremamente intensas para sugerir ambientes emocionais. O espetáculo circense obedece a uma sequência de números de atrações que alternam sensações diversas: o medo, a admiração, a alegria etc. Associar essas emoções a uma narrativa significa explorar as potencialidades das artes circenses.

Mas, no circo, a associação de um enredo aos exercícios e números não inviabiliza o reconhecimento da proeza corporal como a base das artes do picadeiro. A transgressão do natural e a realização do impossível acabam sendo as características básicas do espetáculo circense. A eficácia estética, nesse caso, tem um meio específico de realização: o corpo humano. A proeza delimita o extraordinário. A educação corporal específica do circo induz à realização de atos impossíveis aos homens, no cotidiano. Essa educação de extremo requinte técnico, no entanto, visa à exploração de sentimentos e emoções do público. E, também aqui, a aproximação com a ópera salta aos olhos. No circo, o corpo; na ópera, a voz e suas potencialidades incomuns. Em ambos, a interpretação depende da potencialidade corporal, num caso, e vocal, no outro.

Afora a comparação com a ópera, desde os seus primórdios o circo buscou valores simbólicos para sua cena. Quando era predominado pelos vários exercícios com cavalos, logo a ação equestre deu lugar aos hipodramas. Com estrutura próxima ao melodrama, o cavalo possibilitou uma ação feérica com combates e galopes, enfatizando o confronto entre heróis e vilões, sob o efeito permanente da música a complementar o ambiente emocional do espetáculo. Nos primeiros anos do século XIX os hipodramas ganharam o picadeiro circense. Com isso, as campanhas militares de Napoleão puderam ser refeitas sob a forma de um espetáculo grandioso, voltado ao emergente burguês. Em 1824, o circo de Astley montou um espetáculo denominado *A batalha de Waterloo*, de autoria de J. H. Anherst. Salvo equívoco, o nome diz tudo.

Em 1831, baseado em poema de Lord Byron, H. M. Milner concebeu aquele que se tornou o marco dos hipodramas: *Mazeppa*. A força impulsiva do romantismo contaminava o espetáculo, enfatizando sobremaneira o aspecto selvagem do cavalo em terras orientais (Saxon, 1975, p.299-312). Naquele momento abriam-se

as portas para a exploração do exótico e os olhares dos diretores de circo foram muito além dos limites da Europa. Países longínquos foram alcançados, como China e Índia, e a estratégia originalmente experimentada com o cavalo (e aprovada) estendeu-se a outros animais, especialmente os selvagens. As florestas eram o reino do obscuro e do incerto e elefantes, leões e tigres passaram a ser os símbolos máximos do incógnito que, obviamente, eram dominados pelo explorador europeu. Assim, também no circo a história se revestiu de sua correspondente espetacularidade.

O drama em si solidificado em cinco atos, com diálogos em prosa, não ocupava ainda a arena circular da nova forma de espetáculo. Em Londres, o monopólio por esse tipo de teatro era almejado pelo Drury Lane e pelo Convent Garden, palcos que prepararam um tipo específico e fundamental para o circo: o *clown*. Em território francês o direito de representação dialogada também se restringia a umas poucas casas de espetáculos. Os circos, tanto na Inglaterra como na França, deveriam se contentar com outras formas de entretenimento público, com predomínio da música e dos movimentos corporais. Com isso, pantomimas, burletas e balés com ação foram explorados, aliados, evidentemente, à principal figura do circo de então, o cavalo.

O programa consagrado por Astley era composto, primeiramente, por um hipodrama. Em seguida, sob o título de *Cenas no circo*, encenava-se um misto de ato teatral com ginastas, contorcionistas, *clowns* etc., e exibições equestres. Eram burletas e pantomimas com marcado acompanhamento de uma orquestra. O sucesso de tal forma de espetáculo contaminou os teatros e os já citados palcos londrinos também adotaram esse programa.

O contato entre o circo e o teatro era intenso, a despeito do monopólio da linguagem falada que privilegiava o segundo. No teatro, essa fórmula espetacular pôde ser aplicada a textos teatrais consagrados e que naquele momento de explosão do romantismo estavam sendo valorizados. Assim, *Ricardo III* e *Macbeth*, além de outras obras, foram encenados com a presença marcante de cavalos e outros animais, sob a direção e o domínio do exímio domador Henri Martin (Saxon, 1975, p.306-7). Isso ocorreu no Drury Lane, em 1831, sob a vigência dos ideais românticos da chamada geração de 1830.

A partir da segunda metade do século XIX, o cavalo perdeu o seu posto de imperador do espetáculo. Assistiu-se, então, ao triunfo da acrobacia e, com isso, estava aberta a trilha que possibilitaria a busca do sentido do espetáculo circense na ação corporal.

Mas o espetáculo nascido naquela oportunidade e que, em suas características gerais, se mantém até os dias de hoje é apenas demonstração de habilidades? Certamente, não. Para esse espetáculo, além das habilidades, concorrem pelo menos outros seis elementos: coreografia, música, indumentária, efeitos de luz, linguagem falada e animais selvagens. Se considerarmos que o espetáculo é antecedido pelas mensagens dos cartazes e da propaganda, então um oitavo elemento deve ser levado em conta. Todo esse complexo sustenta a concepção do circo como uma linguagem multimídia (Bouissac, 1970). Muitos desses elementos, contudo, estão presentes também em outras linguagens artísticas. Nelas, eles chegam a exercer o papel de elementos fundantes, matrizes a partir das quais se erguem formas artísticas específicas.

A literatura tem na língua a sua base; a música, nos sons; a pintura, nas cores, traços e formas. Qual seria a matéria principal do espetáculo de circo? Linguagem, sons, cores, traços e formas dele participam, mas não chegam a ser fundantes. A matriz do circo é o corpo, ora sublime ora grotesco. O corpo não é uma *coisa*, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites. O artista tem consciência da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia. A queda do trapezista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O que o público presencia é a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. No momento seguinte, o espetáculo é "interrompido" e o público é acometido pela descontração da *performance* dos palhaços. O corpo feito espetáculo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para se mostrar em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco. Espetacularmente, ele se desnuda para revelar toda a sua potencialidade. A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, no momento seguinte, com o riso dos palhaços. A morte está presente nos mais diversos números de acrobacias. Os ginastas dão ao corpo a dimensão de grandeza que

o espírito humano raras vezes reconheceu. O corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular.

No contexto do embate com os clássicos, os românticos franceses do século XIX enfatizaram sobremaneira a quebra das rígidas normas de criação artística. Os gêneros estanques eram combatidos a plenos pulmões e em seu lugar era proposta a ruptura com regras quase lógicas da composição cênica. Os românticos clamavam pela liberdade, dando espaço total ao exercício da imaginação. Nesse quadro, a absorção dos opostos seria incentivada e o riso e as lágrimas deveriam participar da cena em pé de igualdade. As paixões humanas exacerbadas seriam contrapostas aos ditames da moral e do regramento social. Por decorrência, estavam postas as absorções dos sentidos e do corpo como elemento intrínseco à arte. Os românticos defendiam uma visão de subjetividade que extrapolava o terreno aparentemente seguro do raciocínio, próprio dos clássicos. Mais ainda: eles buscaram na sensualidade a expressão de um eu subjugado às imposições sociais.

No outro polo, sintonizando-se, ao menos parcialmente, com o espírito revolucionário, houve uma investida razoável dos românticos em torno do nacionalismo. As marcas de uma nação seriam embasadas nas características e peculiaridades de seu povo. Então, nada mais coerente do que a valorização das culturas populares. Essa "nostalgia primitivista do romantismo" foi a principal responsável pela "expressão espontânea do gênio da comunidade" (Starobinski, 1970, p.22).

O espetáculo circense cumpria, para os românticos, alguns dos principais tópicos de sua luta poética: abolição da rigidez normativa dos gêneros; exaltação do nacionalismo; valorização do espetáculo dos saltimbancos; afirmação de uma imagem de homem que se sobrepõe e vence os limites do possível; adoção do corpo como elemento fundamental de um espetáculo.

A exploração do incomum, com o consequente desafio diante dos riscos, ignorava as barreiras entre o trágico e o cômico, entre o sério e o risível. O circo incorporou elementos contrários em um mesmo espetáculo, que não se pautava por atos intelectualistas.

No espetáculo circense a palavra tem lugar secundário e a sensualidade de um corpo redimido ganhou merecido destaque. Isso era executado tanto a partir da exibição bem-acabada de um corpo perfeito em sua forma e desempenho acrobático – um corpo, portanto, sadio e ativo – como também pelo corpo disforme e desajustado dos palhaços. A valorização da forma corporal deu-se por intermédio do sublime e do grotesco.

O circo também despertou a atenção dos românticos porque reservou à mulher um lugar de destaque. Com ele, desfazia-se o mito da fragilidade feminina. O espetáculo circense soube conciliar o corpo feminino e seu erotismo com os "fantasmas os mais etéreos da sensibilidade romântica" (Auguet, 1974, p.27). Não foi apenas a amazona que despertou o fascínio do público embevecido, guiado pelos novos ideais românticos. No espetáculo (e nele somente), na figura da dançarina, da mulher acrobata, da domadora etc., parecia aflorar a condição de independência da mulher. Essa condição era assegurada pela exploração do corpo e seus movimentos sedutores diante de obstáculos aparentemente intransponíveis. Era a mulher explorando e vencendo o impossível. Aquilo que a luz do dia não permitia, o público encontrava plenamente realizado sob a luz artificial nos palcos e picadeiros.

No espetáculo circense as sensações da plateia oscilam entre o arrepio diante do possível fracasso do ginasta e a gargalhada revitalizadora provocada pelos gracejos desmedidos dos palhaços. Com isso, o espetáculo se desloca facilmente entre a morte e o riso (Auguet, 1974, p.7). No espetáculo circense, o fogo não queima; no trapézio, o homem voa; o aramista vence distâncias equilibrando-se sobre um fio; o equilibrista suporta objetos inusitados, que no dia a dia não se prestam a esse fim; os animais selvagens são dóceis etc. No caso dos acrobatas, a emoção da queda, acrescida da fatalidade, é explorada à exaustão, para ser superada, no momento seguinte, com o riso revitalizador do palhaço. Não se trata, entretanto, de uma morte espetacular. Ela está presente, como possibilidade constante, nos mais diversos números de acrobacia, especialmente os aéreos. O corpo que vivencia tal situação é um corpo sublime que não se diferencia entre a vida e o espetáculo e que, nas alturas, desafia as leis da física. Diante dessas *performances*

o público, no limite extremo, experimenta o espanto, o terror e o despontar da morte em sua real possibilidade.

No campo da investigação filosófica, Edmundo Burke é, nos tempos modernos, considerado o precursor da reflexão sobre o sublime, a partir de sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, cuja primeira edição é de 1757. O autor aplica o conceito de sublime explicitamente às coisas naturais. Entretanto, se o original conceito puder ser estendido aos feitos circenses, então suas palavras prestam-se fielmente à compreensão do espanto e da sublimidade do espectador circense. Segundo ele:

> A paixão a que o grandioso e o sublime na *natureza* dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, consequentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebata com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (Burke, 1993, p.65. Grifos do autor)

Por que essa sensação? Porque no espetáculo circense o desempenho artístico não se dá por metáforas ou símbolos. Os artistas, especialmente aqueles que se entregam aos números de risco, não estão ali "representando papéis", tal como ocorre nos palcos, nos espetáculos teatrais. Se houver alguma espécie de semiose nos números que envolvem acrobacias arriscadas, ela é dada pelo próprio desempenho do artista. O sentido, portanto, é oriundo do corpo e é encontrado na *performance* em si mesma, no exclusivo tempo e momento de sua duração. Ele não extrapola esse limite. O desempenho, nesse caso, não remete a nenhuma realidade exterior e ausente. Em outras palavras, não há nenhuma espécie de figurativismo, para adotar uma terminologia própria das artes plásticas. O artista não representa: ele vive seu próprio tempo, com seu ritmo e pulsação próprios; ou melhor, ele "representa" porque está inserido em um espetáculo, mas é uma representação de si

mesmo ao demonstrar e vivenciar, em público, as suas habilidades. Representação e vida fundem-se em um mesmo ato. No circo, os corpos dos atletas e acrobatas não simbolizam, não são figurativos, não são presença na ausência. Eles são aquilo que fazem (Handelman, 1991, p.212 ss.). Como espetáculo, representam aquilo que são.

O olhar do público sobre os acrobatas, em um primeiro momento, é marcado por uma relação harmoniosa. Trata-se de uma relação entre iguais, ainda que dispostos em espaços distintos, motivada por uma percepção normal, sem dissonância entre o espectador e o artista. Há uma correspondência entre o interior (o público) e o exterior (o espetáculo). Tão logo têm início as demonstrações de risco, contudo, essa relação habitual se rompe. Certo estranhamento toma conta do público e abre-se o caminho para a surpresa ou o assombro, marcado pela ausência da capacidade de raciocínio. Rompe-se, assim, a percepção primeira, revelando os desníveis entre quem vê e aquilo que vê. O número arriscado provoca surpresa e ao mesmo tempo denuncia a incapacidade do público em alcançar a proporção dada ao corpo pelo acrobata. O espanto toma conta e aniquila a possibilidade de entendimento da exibição. Sujeito apreciador e objeto apreciado estão em estado de ruptura assombrosa. No momento seguinte, entretanto, essa ruptura é superada com a eficiência da exibição e então a plateia retoma o equilíbrio entre as instâncias desiguais, manifestando a admiração e o regozijo perante a exibição de risco. Com isso, os estágios anteriores da percepção habitual e do estranhamento são superados, mantendo-se vivo, contudo, o valor simbólico do assombro vivenciado, que é dado pela estrita exposição corporal. O corpo constrói e revela sentidos até então desconhecidos. O momento sublime é superado, mas permanece retido na memória.[3]

3 "Pois é precisamente o caráter semiótico do momento sublime que preserva a sublimação necessária ao sublime" (Weiskel, 1994, p.43). Weiskel analisa as três fases do momento sublime no ato de transcendência, recorrendo à experiência poética. Em nossa reflexão transferimos essa análise para o processo de construção e recepção do espanto no espetáculo circense, nos números acrobáticos de risco.

À experiência do sublime, portanto, o espetáculo circense acresce a exposição do grotesco. Esta, de fato, não anula a anterior. Ao contrário, serve também de antídoto para sedimentar a experiência do assombro. O relaxamento provocado pelo riso não é somente contraponto à tensão que o sublime explora, como também direciona o espectador ao exercício do raciocínio. Mas também aqui o corpo tem a primazia. No sentido inverso ao do sublime os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia a dia almeja esconder.

O palhaço é outro ponto de estreita ligação entre o circo e o teatro. A aproximação do espetáculo circense com os teatros londrinos possibilitou, principalmente, a depuração de um tipo cômico e um modo cênico muito particular, que tem sua filiação com outros momentos da história dos espetáculos. Além dos dramas espetaculares com animais, o século XIX propiciou a cristalização do *clown*, que foi incorporado definitivamente ao picadeiro, a ponto de ser considerado a alma do circo. Uma alma, contudo, que se manifesta e se realiza pelo corpo, ou seja, a alma do circo é o corpo grotesco do palhaço.

Não se trata, todavia, de um corpo mecanizado tal qual a visão negativa aludida por Bergson. O corpo cômico é ágil o suficiente para explorar a confluência entre a interpretação dialógica e as habilidades acrobáticas. Com isso, o intento da expressividade vê estendidos os raios de sua ação e a comédia clownesca pode ser tomada como continuadora, na época burguesa, da tradição cômica popular. Ela exige do ator um desempenho cênico que confere ao corpo um lugar essencial.

Até a primeira metade do referido século, sob nítida e reconhecida influência de Joe Grimaldi, o *clown* predominava no picadeiro. Inicialmente, em sua forma primitiva; depois, sob o manto do Clown Branco. Grimaldi, contudo, forneceu os elementos necessários para o surgimento do seu oposto. A atuação dos *clowns* dava-se sob duas modalidades: a paródia das proezas circenses e, nesse caso, eram denominados excêntricos; os esquetes montados pelos chamados *clowns* de cena, sob o signo da pantomima. Essas pantomimas ganharam vida própria e se desenvolveram à margem dos hipodramas e das cenas no circo. Assim, forjava-se,

na década de 1830, um pequeno ato teatral, essencialmente cômico, exclusivo dos *clowns*, posteriormente denominado *entrada clownesca*. Os nomes e as criações dos Ducrow vêm à lembrança. As cenas de estatuária do *Carnaval de Veneza* associavam personagens da Antiguidade clássica com os tipos cômicos da *commedia dell'arte*. O *chinês encantador* colocou um tipo nacional sobre o cavalo a galope, fazendo confluir a pantomima com o cavalo, aliada à caracterização da personagem, com feérico acompanhamento musical.

Não há necessidade de se alongar sobre esta história uma vez que ela foi tratada amiúde no Capítulo 2. Concomitantemente ao declínio do predomínio do cavalo no espetáculo, anteriormente abordado, a primitiva cena clownesca, que já alcançara estatuto próprio, recebeu a participação decisiva de uma polaridade recorrente no circo ocidental: o Clown Branco ganhou a companhia perturbadora do Augusto, expandindo sobremaneira as possibilidades de exploração do cômico grotesco, em contraposição ao sublime que emana da ação acrobática.

Dessa maneira, um modo muito específico de fazer teatral alojou-se por completo no espetáculo circense. Nascido em circunstâncias precisas, os palhaços souberam sintetizar, para os novos tempos, em uma forma nova, toda uma tradição cômica popular, cujos antepassados são reconhecidos nos cômicos *dell'arte*, nos saltimbancos, nos bufões e seus ancestrais.

Se a *commedia dell'arte* tinha nos enamorados, nos velhos, nos capitães e nos *zanni* os componentes básicos de sua máquina espetacular (Tessari, 1981, p.81), a entrada clownesca tem somente na oposição do Clown Branco com o Augusto os seus ingredientes conflitantes. Restrita a dois polos (que por vezes se desdobram em outras personagens, mediante, principalmente, as metamorfoses do Augusto), essa dicotomia estendeu seu olhar paródico e satírico a todos os âmbitos do circo, quer seja sob a primitiva fórmula de apresentar o avesso das proezas circenses, ou, no outro limite, o de aventurar-se cômica e grotescamente sobre temas diversos, como o namoro, os esportes, as profissões etc. Contudo, os vários argumentos das entradas circenses remetem sempre àquela polaridade básica.

Pode-se, com certa tranquilidade, ver nas personagens da *commedia dell'arte* extratos da organização social aristocrática, com a presença do militar, do saber, dos ricos (ou novos-ricos) dos servos e dos jovens. No caso do circo, essas características foram depuradas a ponto de serem sintetizadas em duas personagens, um dominador e um dominado, estrutura esta que se repete quando o assunto é de natureza militar, amorosa, de poder e dinheiro, de fome, de saber etc. Não seria esse processo resultado de uma abstração da sociedade de classes, sob o perfil cômico?

Dos anteriores tipos cômicos, os palhaços herdaram o representar de improviso. É claro que não se trata de uma improvisação a partir do nada. Há elementos prévios que dão contorno ao jogo cênico. O primeiro deles é o sucinto roteiro das entradas, que demarca certo número de situações cômicas, quer seja na fala propriamente dita quer seja na ação corporal. O outro, igualmente importante, diz respeito à própria personagem-palhaço e suas características essenciais (como tipo cômico universal) e particulares (como subjetividades peculiares a cada ator e personagem).

A espontaneidade dos palhaços tem dois elementos prévios: uma dramaturgia e uma personagem. A adequação desses dois elementos é balizada, inicialmente, pela intenção do artista em atingir alguns propósitos cênicos. Desde o primeiro momento a intenção é demarcada por uma percepção mais ou menos precisa dos meios para se alcançar o riso. Nesse caso, a percepção e a intenção já têm um acordo contratual com os recursos do ator, visando à realização da cena. A realização, portanto, é marcada por um ato de volição, quando uma vontade determina uma ação. Nesse momento, o corpo como um todo se projeta no espaço cênico. Mas nesse jogo falta ainda a ação de um terceiro elemento, determinante na improvisação dos palhaços: o público e suas reações.

A plateia recebe a realização cênica do palhaço como uma espécie de convite ou de provocação para um jogo sem tempo previamente determinado. Chamado a participar da cena (às vezes de forma direta, no picadeiro, sem conhecer a intenção do palhaço; ou de forma indireta, em seus próprios lugares), o público responde à atuação e incentiva o artista a expandir ou a retrair sua *performance*. Assim, ele prepara o palhaço para uma nova intenção e para uma nova realização, já que introduz um novo elemento no jogo (Cavaliere, 1996, p.114).

As matrizes dessa forma cênica são, portanto, a personagem com suas características peculiares, o esquema dramático proposto pelas entradas e a interação com o público. Elas criam um tipo particular de dramaturgia, denominada peça atuada ou improvisada (Chacra, 1991, p.63). É, pois, uma dramaturgia que se funda prioritariamente na atuação. O ator, nesse caso, opera com algumas dualidades. Ele é espontâneo, pois os passos da realização cênica não estão de todo previstos por uma encenação previamente preparada, e ao mesmo tempo controlado pelo esquema proposto pelas entradas ou pelas reações do público. Em cena, a eficácia da interpretação opera com o comunicar-se com outro palhaço, com o apresentador (ou com ambos) e com o público, que passa a ser uma personagem do jogo cênico improvisado.

Evidentemente, a improvisação se dá com maior ênfase nas entradas que não são previamente montadas. Nos esquetes montados, como os exemplos de Ducrow, antes citados, o elemento de improvisação é restrito.

A personagem-palhaço é tributária de um complexo simbólico que opera com um tipo cômico geral e uma inspiração individual. Como tipo, ela pode ser tomada como uma máscara arquetípica, com traços tipológicos característicos. Essa máscara, contudo, é individualizada e traz as marcas psicossociais que o artista confere à personagem. Essa característica foi conquistada pelo Augusto, que veio a suplantar o anterior *clown* na importância para o espetáculo circense. Ele se firmou como oposto ao Clown Branco e explorou a estilização (ou a abstração) da miséria.

O palhaço opera com a síntese de dois universos distintos: de um lado, nota-se nele uma herança cômica popular e, neste caso, ele pode ser tomado como uma espécie de continuador das máscaras da *commedia dell'arte*; de outro, ele manifesta uma espécie de subjetivação, na medida em que os traços psicológicos e físicos, próprios do ator, são estendidos à personagem e por ele explorados (Pantano, 2001, p.64-103).

A construção da personagem, assim, obedece a determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais

do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos distintos propicia a expressão de uma subjetividade por meio de um tipo cômico aparentemente imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma particular. Logo, ele é, concomitantemente, único e universal. Assim, ele materializa no corpo, na indumentária, nos gestos, na maquiagem e na voz os perfis subjetivos e psicológicos que fundamentam sua personagem. Obviamente, não se trata daquela psicologia profunda que caracteriza o teatro dramático de cunho psicológico.

O palhaço, então, tem uma configuração especial: opera a partir de tipos genéricos, mas confere ao tipo eleito uma caracterização individual. Talvez seja essa uma das razões que levaram Bakhtin a reconhecer no palhaço e no circo uma sobrevivência desnaturalizada e atenuada da concepção do corpo do realismo grotesco (Bakhtin, 1993, p.25). As características individuais ajustam-se a um tipo determinado e se materializam no corpo do ator, acompanhadas da indumentária e da maquiagem. Esse corpo, ao contrário do acrobata, não é perfeito e acabado, o que induziria à sublimidade. O corpo do palhaço é disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo, por meio da exploração dos limites, deficiências e aberrações. Frequentemente, os palhaços recorrem à sexualidade, motivo maior para realçar os desejos que se mantêm adormecidos. É um corpo livre das regras da moral. Não se trata, contudo, daquele corpo automatizado ao qual Bergson se referiu. É um corpo que tem o domínio espiritual do ator, em estado pleno de alerta, porque sua interpretação não está prevista anteriormente em um texto dramatúrgico e muito menos na quietude da plateia. O público intervém no espetáculo e na *performance* dos palhaços. A improvisação é a insólita ferramenta do palhaço e, nesta, o acaso e o inesperado exercem uma influência decisiva.

Conservando o intento parodístico dos primeiros *clowns* circenses, o Augusto conquistou a liberdade de expor o corpo desajustado aos afazeres do belo e do harmonioso. Ele preservou

e explorou a ação física que tem na licenciosidade do grotesco o seu mais alto ideal. Com isso, o palhaço retomou a possibilidade de expor a miséria que outros querem escamotear. É necessário, uma vez mais, trazer à lembrança o espectro idealista que participava da mentalidade positiva dos ideólogos da Revolução Industrial. É igualmente salutar rever a ampliação do público circense: diferentemente das exibições aristocráticas dos cavalos, o espetáculo do circo abriu-se aos novos tempos, vindo a abrigar os diferentes públicos das cidades, vilarejos e aldeias que enfrentavam os percalços da modernização. Naquele contexto, o palhaço enfatizou as grandes hordas de deserdados desse processo civilizatório, ao explorar a inaptidão para a nova realidade produtivista. Ele, principalmente, explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes. Ao explorar o grotesco, ele procurou ressaltar aspectos de uma dominação subliminar, não necessariamente discursiva, que exige do homem e seu corpo unicamente a força de sua produção. O palhaço, assim, sintetiza ou mesmo enfatiza a agressão dos movimentos repetitivos que procura equiparar o corpo do homem à grandiosa virtude das máquinas. Diante de um mundo utilitário, revestido de valores de uso e de troca, o corpo grotesco do *clown* pode perfeitamente explorar o sem sentido, como a dizer que há uma inquietação a ser analisada.

Para finalizar, retomaria o argumento de Herbert Marcuse (1997), exposto no ensaio "Sobre o caráter afirmativo da cultura", quando o autor aborda a conversão do corpo em mercadoria, para fins de fruição:

> Onde o corpo se tornou inteiramente objeto, coisa bela, ele possibilita imaginar uma nova felicidade. Na subordinação extrema à reificação, o homem triunfa sobre a reificação. A qualidade artística do corpo belo, ainda hoje presente unicamente no circo, nos cabarés e nos shows, essa leveza e frivolidade lúdicas, anuncia a alegria da libertação do ideal que o homem pode atingir quando a humanidade, convertida verdadeiramente em sujeito, dominar a matéria. Quando se supera o vínculo com o ideal afirmativo, quando existe fruição sem qualquer racionalização e sem o mais leve sentimento de culpa punitivo no plano de uma existência provida de sabedoria, quando os sentidos se libertam inteiramente da alma, então surge a primeira luz de uma outra cultura. (1997, p.115)

No oposto do improviso do palhaço o circo apresenta o mais alto rigor de treinamento e preparação. Na execução do sublimado triplo salto-mortal o artista jamais pode se entregar ao acaso. O treinamento milimetricamente projetado e executado pelo acrobata e o improviso dos palhaços trazem, de um lado, o esvaziamento da ideia de interpretação do ginasta e, de outro, a representação elevada ao seu mais alto grau de comunicabilidade, porque interage constantemente com a plateia. Nos dois polos, contudo, o corpo humano coloca-se como fundamento, oscilando entre o sublime e o grotesco.

Desse modo, as aproximações do circo e do teatro vão do grau mínimo ao máximo. Sempre houve uma frutífera "contaminação" entre esses campos artísticos aparentemente díspares. As tendências atuais de "cirquização" do teatro ou de teatralização do circo não apresentam nenhuma novidade. Além das aproximações já apontadas, as iniciativas teatrais russas (ou soviéticas) já exploraram exaustivamente essa aproximação. Maiakóvski fez isso no que tange à dramaturgia e Meyerhold, no que diz respeito à encenação. Quanto a este último, basta lembrar o papel desempenhado pela acrobacia na consolidação da biomecânica.[4]

As tendências atuais de aproximação do circo com o teatro devem, porém, estar alertas para alguns riscos. O teatro que adota o circo como linguagem pode estar procurando prover de sentidos algo que originalmente os tem sob outro registro. Como recurso metafórico, essa busca da teatralidade facilmente escorrega para o terreno do empobrecimento das sensações circenses, em nome de um enredo. No que diz respeito aos palhaços, o risco maior é o do esvaziamento do potencial grotesco. Sob a óptica de uma revivescência simbolista do *clown* (para não dizer romântica), pode ocorrer o predomínio de uma visão etérea e inatingível, que realça apenas a docilidade do palhaço. A consequência disso pode ser a aniquilação completa da figura do Augusto e, com isso, a supressão do embate entre tipos antagônicos. De fato, essa tendência

4 Não vamos nos estender sobre esse assunto. Consultar Cavaliere (1996); Ripellino (1971); Conrado (1969); Garcia (1997), para ficar nos títulos de fácil acesso ao leitor de língua portuguesa.

pode ser a mais apropriada para estes tempos que querem abolir a ideia de luta, de opostos, de opressão. Com isso, tem-se um esvaziamento da dimensão política do palhaço em nome de um ideal poético metafísico.

O circo que adota o teatro pode experimentar um processo similar de imprimir sentidos intelectuais às matrizes sensoriais do circo. Agindo assim, ele rejeita as dimensões do sublime e do grotesco para se firmar na instância do belo. Esse processo provoca o fechamento da cena em si mesma e o público é posto na passividade da sala escura. O circo estaria, então, alçado à categoria de "civilizado", isto é, com a função específica de reiterar uma cultura afirmativa. Tal processo igualmente provoca o esvaziamento do cômico grotesco, quando o riso se desaloja do corpo e vai se solidificar no enredo. Também aqui o palhaço pode vir a ser uma figura cândida e misteriosa, metáfora dos mistérios da vida. Novamente, o grotesco popular é subjugado aos cânones das belas-artes.

No âmbito explícito da inserção social e nas condições de realização das artes cênicas em um país como o Brasil, os espetáculos com essas preocupações e com esses riscos se voltariam para o público frequentador do teatro, nas grandes cidades. A itinerância circense e seus vínculos com os mais diversos lugares e públicos estariam fadados ao esmorecimento. O circo, enfim, tornar-se-ia sedentário.

PARTE II

ENTRADAS E REPRISES

ÍNDICE

Introdução	207
Atirador de facas	209
Salto-mortal na escada com a lata na mão	211
Magia com patos	213
Namoro dos palhaços	214
O caveirão	215
O ladrão	218
O banco pegou fogo	219
O concertista	223
Equilíbrio de pratos e ovos	224
Telepatia	225
O caçador	228
O piano	230
O apito	231
A noiva	233
Abelha, abelhinha	234
Morrer pra ganhar dinheiro	236
As lavadeiras	240
O balão	242
Boxe	243
Poroite	245
Cidade de trás pra frente	248
Dói-dói	250

Sonâmbula 252
Jornal 254
Namoro na praça 256
Vitamina B... 258
Mágicos árabes 263
A bomba 263
Tirar leite da vaca 265
Músico concertista 268
O homem-bala 268
A jaula 269
Lixeiro 269
O cabeleireiro 270
Bata 271
Máquina de fotografia 273
A vela 273
Bangue-bangue 275
O coração 276
A coisa mais forte do mundo 277
A flor maravilhosa 278
O beijo no escuro 280
A natureza 281
O filho pródigo 283
Os ratos 287
O malabarista 287

INTRODUÇÃO

Esta Parte II apresenta o repertório levado à cena pelos palhaços brasileiros, nos circos visitados no período de outubro de 1997 a julho de 2000, durante a fase de levantamento de dados da pesquisa "Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação". As reprises e entradas acompanhadas de fotos foram vistas e documentadas. As outras foram relembradas pelos artistas, durante as entrevistas.

Muitas das reprises e entradas foram assistidas mais de uma vez, com diversos palhaços. Cada um imprimiu uma interpretação particular, acrescentando textos e improvisações diversas. Os roteiros aqui apresentados receberam uma redação básica. A escrita, portanto, registra os momentos essenciais de cada uma delas.

Como se verá, alguns esquetes são exclusivamente gestuais. Outros têm um diálogo básico, a partir do qual os artistas improvisam. Um número significativo deles apresenta um diálogo mais elaborado, contendo piadas e momentos cômicos que se baseiam na palavra.

Uma das entradas, *Tirar leite da vaca,* foi reproduzida fielmente, a partir de gravação no Circo di Monza, com o palhaço Biribinha, na cidade de Redentora, Estado do Rio Grande do Sul, em 1º de fevereiro de 1999. Com isso, pretende-se exemplificar as modificações que são postas no roteiro básico, fruto do momento e da improvisação. Os títulos estão registrados como foram apresentados nos espetáculos.

ATIRADOR DE FACAS

Dois palhaços (1 e 2), o apresentador (3) e um assistente da plateia. Os palhaços apresentam-se como os maiores atiradores de faca do mundo e convidam o apresentador para ficar na prancha.

3 – Explique-me como será o número.

1 – É simples. Você fica encostado na prancha. Eu, de costas pra você, vou contar até três e atirar as facas.

O apresentador e o palhaço atirador assumem seus lugares. Quando o palhaço atira a faca, o apresentador sai da prancha. A faca acerta o centro do alvo.

3 – Não posso ficar na prancha, pois sou pai de quatro filhos. *(Apontando para o clown.)* Ele fica pra você.

2 – Ah, também não posso. Porque sou filho de quatro pais!

Os palhaços recrutam uma pessoa da plateia para ficar na prancha. Encontrada a pessoa, trazem-na até a prancha e prendem seus punhos nela. O palhaço atirador explica como vai ser o número, a hora que vai atirar a faca (essa passagem é bem evidenciada, através de mímicas e simulações), o local onde vai acertar.

1 *(À pessoa recrutada.)* – Ah!, e tem mais. Para dar mais emoção, eu vou ficar de olhos vendados.

3 – Não vou permitir que você atire as facas com os olhos vendados.

1 – Não? Está bem. *(Apontando o assistente.)* Então, ele vai ficar com os olhos vendados. Assim é melhor, pois ele não verá a morte chegar.

Pouco antes de cobrir os olhos do assistente, novamente o palhaço mostra o local onde irá acertar e a hora que lançará a faca. Mas resolve também acorrentar o assistente à prancha. Pronto o assistente, o palhaço posiciona-se e começa a dizer o que está fazendo. Repete tudo o que é necessário para que o assistente acredite que ele irá atirar a faca. No momento combinado, o palhaço 2, com uma faca na mão, crava-a na prancha. O público aplaude,

contribuindo para o sucesso da armação. O assistente se apavora, pois acredita que foi o palhaço 1 quem atirou a faca. O mesmo acontece com mais duas facas. Após o arremesso de cada uma das facas o capuz do assistente é retirado para que ele veja o ocorrido. Antes de atirar a última faca, o palhaço coloca uma bexiga entre as pernas do assistente, dizendo que irá estourá-la. Coloca também um balde debaixo da bexiga, caso erre o alvo e acerte o "tcham" (referência ao pênis) do assistente. A apresentação termina com o estouro da bexiga, por parte do palhaço 2 e o susto do assistente, que é carregado para fora, junto com a prancha.

Charlequito. Circo Beto Carrero, Marília – SP, 25.4.1998. Foto: Kiko Roselli.

SALTO-MORTAL NA ESCADA COM A LATA NA MÃO
(A escada da morte; triplo salto-mortal)

Dois palhaços (1 e 2) e o apresentador (3). O palhaço 1 traz uma lata e o 2, uma escada. O palhaço 1 começa a dançar, incentivando o público a acompanhá-lo com palmas.

3 – Vocês vieram aqui para trabalhar. Parem com esta música ridícula.

O palhaço 2 larga a escada, apanha a lata e bate-a na cabeça do palhaço 1. Ele fica atordoado, cai e logo em seguida se levanta.

1 – Vamos trabalhar. Eu vou subir com esta lata e vou dar um duplo salto-mortal com a lata e cair sentado naquela cadeira! *(Indica uma cadeira da plateia.)* Atenção! (*Ao 2.*) E você segura esta escada.

O 2 segura a escada com o quadril dobrado, de forma a salientar as nádegas, para o palhaço 1. O palhaço saltador empurra o quadril para que o corpo do parceiro assuma a posição ereta. Ele volta à posição anterior. Cada movimento é acompanhado de sons assobios e sopros do apresentador ao microfone.

1 – Atenção! Vou subir. *(Vem correndo e enfia uma das pernas entre os degraus da escada, encaixando-a no vão das pernas do 2.)*

2 – Tira o pé! Tira!

1 – Não tiro, não tiro e não tiro!

2 – Tira! Tira! Tira!

1 – Está bem! Eu tiro.

2 – Agora não, tá gostoso!

Finalmente, o palhaço 1 sobe. Lá em cima ele começa a dançar.

3 – Ei! O que é mesmo que você vai fazer?

1 – Vou dar um salto-mortal com a lata na mão.

3 – Mas você se esqueceu da lata.

1 (*Ao 2*) – Ei! Esqueci a lata e sem a lata eu não salto! Pegue a lata pra mim! *(O 2 vai pegar e percebe que se soltar a escada ela cai.)*

1 – Me segura!

2 – Atenção que eu vou pegar!

1 – Me segura! *(O 2 apoia a escada com o pé e vai pegar a lata.)* Não. Me segura! Quer me matar?

2 – Mas fica aí que já volto! *(Larga a escada.)*

1 – Não, assim eu caio! Eu vou te mostrar como pegar a lata.

O palhaço 1 desce para pegar a lata. Ao aproximar-se, enquanto abaixa, chuta a lata de forma que não consegue alcançá-la. Repete o gesto algumas vezes até que a lata fique próxima do público. Então, faz que chuta, mas apanha a lata com a mão. Toca uma música e ele começa a dançar em torno do picadeiro caindo algumas vezes. Torna a subir na escada. Na subida, deixa a lata cair em cima da cabeça do de baixo. Desce da escada e vai socorrer o parceiro. Volta a subir na escada, sem a lata.

1 – Ei! *(Chama pelo nome do parceiro.)* A lata... eu esqueci a lata!

2 – Ah, eu vou pegar.

1 – *(Num grito prolongado.)* – Não!

O palhaço 2 solta a escada e o palhaço 1 cai, rolando em cambalhota.

Salsicha e Chumbrega, do Circo Vostok. Barra Bonita – SP, 30.1.1998. Foto: Kiko Roselli.

MAGIA COM PATOS

Dois palhaços (1 e 2) e o apresentador (3).

3 – E agora, com vocês, os grandes mágicos... (*Anuncia o nome da dupla de palhaços. Entra o palhaço 2, caracterizado como mágico, com duas latas de magia e um pato nas mãos.*)

2 – Eu vou fazer este pato passar de uma lata à outra, com elas totalmente fechadas. Depois, o pato voltará para a lata de onde saiu.

Entra o palhaço 1 para atrapalhar a apresentação. Ele vai até a segunda lata de magia e mostra outro pato escondido.

1 – Vocês estão vendo? Não tem nada nesta lata.

O palhaço 2 dá-lhe um bofetão e o pato retorna à lata. Em seguida, prepara a volta do pato para a primeira lata.

2 – Agora, eu vou fazer o pato retornar à lata de origem.

Batatinha, do Circo Balão Mágico. Bandeirantes – PR, 21.8.1999. Foto: Kiko Roselli.

Enquanto o palhaço 2 se prepara para realizar a magia, o 1 retira o pato da primeira lata e o esconde dentro da calça, deixando a cabeça do pato para fora. Após dizer as palavras mágicas, o palhaço 2 vai mostrar que realizou sua magia com sucesso.

2 – Onde está o pato?

1 *(Chocalhando a cabeça do pato para fora das calças.)* – Tá aqui oh! *(Isso se repete por umas três vezes. O palhaço 2 descobre a farsa. Sai esbofeteando o seu parceiro.)*

NAMORO DOS PALHAÇOS
(Namoro dos pássaros; idílio dos sabiás)

Namoro dos palhaços é uma adaptação de *Namoro dos pássaros*. Dois palhaços fantasiados de pássaros simulam uma cena de conquista amorosa. O pássaro macho insistentemente tenta conquistar a fêma. Sem uma única palavra, os atores fazem gestos com referências ao ato sexual, ou mesmo aos órgãos genitais. O palhaço está com sua indumentária característica. O *clown* está travestido de mulher, com saiote, sutiã, laço na cabeça, bolsa, brincos etc. Os dois se comunicam com arrulhos, graças a um pequeno instrumento colocado entre a língua e os dentes. Trata-se de um pequeno anel, envolvido por uma borracha, que, acionado, emite um som que lembra algumas palavras. Permite, ainda, dar entonações diferentes que passam as intenções dos palhaços.

Os dois entram em cena e começa o namoro. O macho tenta se aproximar, mas a fêmea não dá atenção. O palhaço insiste e o *clown* resiste. O macho oferece dinheiro, mas a fêmea dá-lhe bolsadas. Depois de muita insistência e vendo que nada conseguirá, o palhaço tira um par de alianças e propõe casamento. O *clown* ainda hesita. O palhaço mostra um lindo colar, mas o *clown* não

Chevrolé e Parafuso. Circo di Roma, Palmeira das Missões – RS, 30.1.1999. Foto: Kiko Roselli.

amolece. O palhaço, então, mostra-lhe dinheiro. A mulher hesita e finalmente aceita o convite. Ambos se abraçam e simulam um beijo. Saem namorando.

O CAVEIRÃO

Dois ou mais palhaços.

O primeiro palhaço começa a contar uma história de terror, quando entra um esqueleto. Em meio ao seu relato de coragem e bravura, vê a caveira, grita e sai correndo. O outro palhaço diz que o seu companheiro é tão medroso que se assustou com a própria história e foi embora. Mas ele não tem medo e começa a contar a sua façanha ao público. Ao olhar para o lado, vê o esqueleto e

também sai correndo. O último, demonstrando ter mais coragem que os demais, inicia uma longa história. A caveira senta-se ao seu lado. Imaginando contar a sua história para um dos parceiros, abraça a caveira, coloca as pernas sobre a caveira etc., sem olhar para ela. A certa altura, percebe que ao seu lado não está nenhum dos parceiros e sim o monstro. Sua peruca arrepia. Ele começa a chorar e esguicha água pelos olhos. Com o corpo paralisado, tenta correr, sem sucesso. Finalmente, consegue.

Caquito. Circo Miami 2000, Coxim – MS, 2.6.2000. Foto: Kiko Roselli.

O LADRÃO

Dois palhaços. O palhaço 1 entra correndo em cena, ao som de uma sirene de polícia. Corre e se esconde entre o público. Entra o palhaço 2, vestido de soldado.

2 – Onde está o ladrão que entrou aqui?

1 – Está sentado ali. *(Indica o outro lado da plateia. O 2 vai até lá e tenta revistar alguém.)*

2 – Não, não é esse o ladrão. Onde ele foi?

1 – Está ali. *(Indica uma mulher da plateia. O palhaço 2 tenta revistá-la, sem sucesso.)*

2 – Não, não é ela. *(Incitando o público.)* Vocês não viram um sujeito vestido...? *(Descreve o palhaço 1 nos mínimos detalhes. A plateia colabora com o policial e informa o local. O palhaço 2 vai buscá-lo.)*

Chupetinha. Brother's Circo, Uchôa – SP, 12.12.1997. Foto: Kiko Roselli.

2 – Ah! Você está aqui!

1 – Não, já fui embora.

2 – Devolva o que você roubou.

1 – Eu não roubei nada!

2 *(Dando-lhe um bofetão.)* – Roubou sim, seu mentiroso.

1 – Então veja. *(Mostra os bolsos.)* Não tem nada! *(O palhaço 2 revista o 1 e encontra calcinhas e sutiãs. Prende-o e dá-lhe outros bofetões.)*

O BANCO PEGOU FOGO

Palhaço (1), partner (2) e cobradores.

2 – Meu pai foi embora pra São Paulo e deixou o escritório devendo pra todo mundo. Tô devendo pro açougueiro, pra farmácia, pra padaria. Me deixou sem dinheiro.

1 – Mas o que é que você qué?

2 – Rapaz, eu quero que você me empreste uma grana!

1 – Mas eu não tenho!

2 – Bom, vamos fazer uma coisa! Daqui a pouco vai vir um monte de gente me cobrar. Você fala que eu fui no banco e tá tudo certo!

1 – Ah, então tá bom! *(Partner sai e entra alguém para cobrar.)*

COBRADOR 1 – O seu Rego tá aí?

1 – Meu rego tá, claro que meu rego tá aqui!

COBRADOR 1 – Não! Seu Paulo Rego tá aí?

1 – Ah, bom! Seu Paulo Rego não tá.

COBRADOR 1 – É que ele foi lá em casa, comprou os tomates do meu pai e não pagou!

1 – Ah, comprô! Sabe o que acontece? É que ele foi no banco e daqui a pouco ele volta!

COBRADOR 1 – Ah, ele foi no banco e daqui a pouco ele volta! *(E sai. Chega outro cobrador e bate palmas.)*

1 – Quem tá aí? Entra, pode entrá!

COBRADOR 2 – Ah, por favor, o seu Rego tá aí?

1 – Mais um perguntando do meu rego! Claro que meu rego tá aqui!

COBRADOR 2 – Não, o seu Paulo Rego?

1 – Ah! O que é que você quer?

COBRADOR 2 – Ele foi em casa, comeu a mandioca do meu avô e não pagou!

1 – Ah, esse rapaz está comendo de tudo! Quanto custa a mandioca do seu avô?

COBRADOR 2 – Custa dez reais!

1 – Ele foi no banco e às 10h30 ele tá aqui! *(Sai. Outros vêm receber e a história se repete. Por fim, entra um cobrador homossexual.)*

COBRADOR 3 – Ai meu Deus!

1 – O que foi!

COBRADOR 3 – É que o seu Rego foi na minha casa, comeu o meu jiló e não pagou!!!

1 – Ah, até o jiló desse cara o rapaz comeu! Quanto custa o seu jiló?

COBRADOR 3 – Cinco reais!

1 – Oh, cinco reais, tá legal! Ele foi no banco e às 10h30 ele tá aqui. *(O cobrador homossexual sai e retorna o partner.)*

1 – Rapaz, veio todo mundo te cobrá o dinheiro!

2 – Que dinheiro?!

1 – Você não foi no banco?

2 – Mas eu fui no banco do jardim.

1 – Ai, agora o pessoal vai vir te cobrar de novo! Rapaz, e agora?!

2 – Já sei! Você vai me matar!

1 – Te matar? Como?

2 – Ué? Mata, pega o revólver! *(O palhaço dá um tiro no partner.)*

1 – E agora o que é que eu vou fazê?

2 – Chora!

1 – Ai..., o coitadinho do seu Rego morreu! *(Entra o cobrador 1.)*

COBRADOR 1 – Que foi, rapaz?

1 – Ah... o seu Rego foi no banco buscá dinheiro, quando ele chegou lá pra pegá o dinheiro, ele catô a sacola de dinheiro e ele vinha vindo pra ti pagar com o dinheiro nas costas, passou perto de um rio, o peixinho pulou dentro da água, na hora que a água bateu nele, saiu uma labareda de fogo de dentro da água, que pegô fogo nele, no dinheiro, no banco, em tudo! E agora?

COBRADOR 1 – Por que ele não faz como eu? Deposita num banco seguro!

1 – Qual é o seu banco?

COBRADOR 1 – Bradesco. Lá não pega fogo!

1 – Ah... o Bradesco. Foi o Bradesco que pegô fogo!

COBRADOR 1 – Ah... eu sofro do coração! *(Cai morto. Entra o cobrador 2. O diálogo se repete.)*

COBRADOR 2 – Por que ele não faz como eu?

1 – Como você faz?

COBRADOR 2 – Deposito em um banco seguro!

1 – Qual banco?

COBRADOR 2 – No Itaú!

1 *(Chorando.)* – Foi o Itaú que pegô fogo!

COBRADOR 2 – Ai..., meu dinheiro queimou? *(Cai morto. Todos os que chegam morrem. Entra o homossexual.)*

1 – Em que banco você depositô?

COBRADOR 3 – Eu deposito em um banco seguro! Eu deposito na Poupança!

1 – Foi na Poupança que pegô fogo!!!

COBRADOR 3 – Ai, ai, ai.

1 – O que foi?

COBRADOR 3 – Frescura! *(Cai morto. Entra o partner.)*

2 – Muito bem, e agora?

1 – E agora eu vou me embora!

2 – Não. Agora tem que mandar eles pro cemitério! Faz uma macumbinha aí e manda eles pro cemitério.

1 – Aí os cadáveres vão a pé para o cemitério e a polícia não fica sabendo! Muito bem, vamos lá, vamo mandá! Joga o espírito em mim!

2 – Pum...! Entrou?

1 – Que entrô o que ô?!

2 – Entrou o espírito!

1 – Número um, vá pro cemitério!

COBRADOR 1 – Eu vou mais volto pra te buscar! *(Saem todos, exceto o homossexual.)*

1 *(Ao partner)* – Graças a Deus foi todo mundo pro cemitério! Só sobrou nós dois.

COBRADOR 3 – Não, amor, sobrou eu também! *(Sai correndo atrás do palhaço.)*

Pintinho. Brother's Circo, Uchôa – SP, 12.12.1997. Foto: Kiko Roselli.

O CONCERTISTA

Dois palhaços e o apresentador.

Um deles toca trombone de vara, quando aparece o segundo, com um trompete, tocando fora do ritmo, do compasso e da melodia. O primeiro expulsa-o de cena. Inicia-se outra música e repete-se a trapalhada. Desta feita, o desordeiro entra com uma guitarra. O outro para de tocar e dá um tiro na guitarra, que explode. O palhaço sai atordoado. Na sequência, os dois iniciam uma discussão para ver quem é que vai tocar. O apresentador intervém. O palhaço desordeiro dirige-se a um canto do picadeiro e começa a tocar. Ele é chutado pelo primeiro palhaço e começa a chorar. Através do "chorão", um pequeno aparelho que esguicha água, camuflado na roupa, ele espirra água no público.

Excêntrico musical. **Super Circo Bira, Bauru – SP, 23.1.1998. Foto: Kiko Roselli.**

Para acabar de vez com a briga dos dois, o apresentador sugere que toquem juntos um único instrumento, que se assemelha a uma bomba de bicicleta. Enquanto um aciona a bomba, o outro simula um assobio, na outra extremidade do cano da bomba, acompanhando o ritmo da música de fundo.

Depois disso, o trapalhão anuncia que vai tocar a sua bateria tropicana. Trata-se de uma bateria feita de latas, pratos de metal e penicos. Ao sentar-se no banquinho, reclama que é muito baixo. O apresentador diz-lhe para levantar o assento. Ele gira o assento até cair, restando apenas o ferro que o sustenta. Então, sem ver o ocorrido, senta-se na ponta do ferro e imediatamente levanta gritando. Em seguida, seu parceiro começa a executar uma música no saxofone. O desastrado faz um acompanhamento em sua bateria. Em momento apropriado, quando deveria tocar a zabumba, chuta uma lata embaixo que, presa a um cordão, retorna-lhe à cabeça. Tudo se encaixa no ritmo musical.

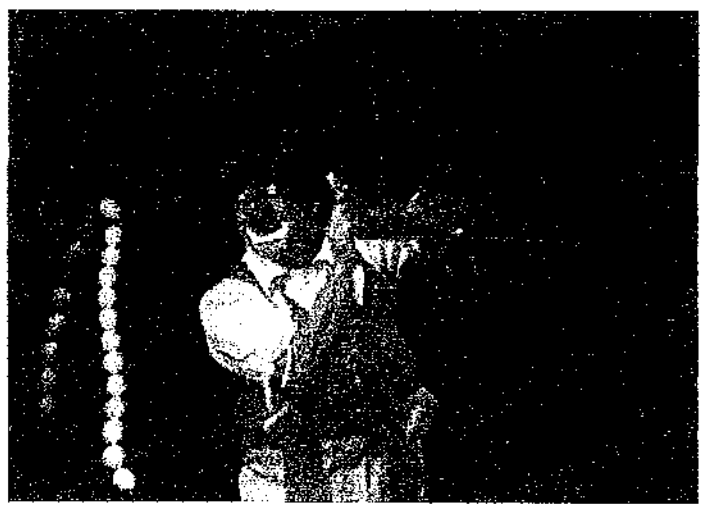
Ao final, ambos executam uma marchinha. O palhaço atrapalhado toca, ao mesmo tempo, três instrumentos: trompete, bateria e pratos, estes últimos presos às suas costas. Saem.

EQUILÍBRIO DE PRATOS E OVOS

Dois palhaços.

O palhaço 1 equilibra um prato sobre uma vara. O palhaço 2, imitando-o, equilibra um prato furado, preso à ponta de um prego, em uma vareta. Em seguida, o palhaço 1 executa um pequeno malabarismo com um ovo. Ao final, revela-se ao público que o ovo é de madeira. O palhaço 2 procura imitá-lo, porém com um ovo verdadeiro, que termina quebrado. Em seguida, o palhaço 1 faz malabarismo com um ovo, passando-o de um prato para o outro. Revela-se a trucagem da apresentação: o ovo está preso por um

pequeno fio invisível, no chapéu do palhaço 1. Finalmente, o palhaço 1 toma uma cesta de ovos, encaixada em uma vareta, e equilibra-a sobre o queixo. Em meio ao público ele escorrega e os ovos escorregam, mas estão presos à cesta por um fio.



Caquito. Circo Miami 2000, Coxim – MS, 2.6.2000. Foto: Kiko Roselli.

TELEPATIA

O apresentador anuncia um número de telepatia com dois grandes mágicos. Entram dois palhaços. O palhaço 2, após ter os olhos vendados, fica no picadeiro. O palhaço 1 vai até o meio da plateia.

1 *(Segurando a cabeça de um homem careca.)* – O que eu tenho debaixo da minha mão?

2 – Uma cabeça.

1 – Uma salva de palmas para ele! Este cavalheiro quer saber quantos fios de cabelo ele tem em sua cabeça.

2 – Três bilhões, quatrocentos milhões e mais!

1 – Uma salva de palmas para ele! *(Dirigindo-se a uma moça.)* O que esta moça tem no colo?

2 – Humm?

1 – Vou lhe dar uma dica. É de couro!

2 – Uma vaca!

1 – Não, seu burro! É de guardar dinheiro!

2 – Um banco!

1 – Não. É de carregar documento!

2 – Uma bolsa!

1 – Uma salva de palmas para ele! *(Para outro senhor.)* Este senhor da plateia quer saber qual é a cor do seu sapato preto.

2 – É preto!

1 – Uma salva de palmas pra ele! *(Apontando para um relógio.)* O que eu tenho embaixo da unha? *(2 demora para responder.)* Vamos que as horas estão passando!

2 – Um relógio!

1 – Uma salva de palmas para ele! Este senhor da plateia quer saber se este relógio é de ouro ou de prata.

2 – Nem de ouro nem de prata!

1 – Do que que é?

2 – É de lata!

1 – Uma salva de palmas para ele! *(Dirigindo-se a outra moça.)* Esta senhorita tem um objeto dependurado no nariz (*ele se refere aos óculos*). Atenção! Que objeto é este dependurado no nariz?

2 – Uma meleca!

1 – Que meleca o quê, rapaz! Tem vidro.

2 – Uma garrafa!

1 – Não! Tem graus!

2 – Óculos!

1 – Uma salva de palmas para ele! *(Dirige-se a outra pessoa e toma emprestado uma caixa de fósforos.)*

1 – O que eu tenho na minha mão? *(Silêncio.)* Olha o fogo!

2 – Uma caixa de fósforos!

1 – Uma salva de palmas para ele! *(Acende o fósforo.)* O povo quer saber se o fósforo está aceso ou apagado. *(O palhaço 2 fica pensando.)*

1 – Anda logo senão eu me queimo!

2 – Está aceso!

1 – Uma senhora ou senhorita escolha um número que ele vai adivinhar! Esta é a parte mais difícil. Com este número nós fomos até o Japão! *(Escreve o número em um quadro-negro. Dirigindo-se à plateia.)* Dá pra ver o número aí?

Público – Dá!

1 – Tá muito fraco. Dá pra ver o numero aí?

Público – Dá!

1 – Nossa, quanta gente dando!

O palhaço 2 bate em um tambor o mesmo número de vezes que a pessoa da plateia escolheu. Quando chega no número escolhido, o palhaço 1 segura na mão do outro.

1 – Uma salva de palmas para ele! *(Saem.)*

Salsicha e Chumbrega vendado. Circo Vostok, Barra Bonita – SP, 30.1.1998. Foto: Kiko Roselli.

O CAÇADOR

Dois palhaços.

2 – Venha cá. Quero lhe contar uma caçada que eu fiz. Traga aquela cadeira. *(Deita a cadeira, de forma que o palhaço 2 senta-se na parte dos pés e o palhaço 1, na parte do encosto.)* Eu fui fazer uma caçada lá nas bandas do Mato Grosso. Estava indo, devagar, cuidadoso, quando de repente...

1 – O que foi?

2 – Sabe o que eu vi?

1 – A Xuxa fazendo xixi!

2 – Nada disso. Eu vi uma grande capivara, pastando, despercebida. Era enorme. Daí, devagarzinho, armei o meu rifle e PUM. *(Neste momento, o palhaço 2 se levanta da cadeira e o palhaço 1, que estava sentado na parte do encosto, cai.)*

1 *(Caído.)* – E a capivara?

2 – A capivara? A capivara caiu! Mas sente-se aqui. A caçada ainda não terminou. Continuei andando. De repente, ouço um barulho atrás de uma árvore. Sabe o que era?

1 – Seu cachorro fazendo cocô.

2 – Que cachorro fazendo cocô! Eu fui caçar sozinho. Era uma linda perdiz. Gorda, reluzente. Aí, então, eu armei novamente meu rifle, aproximei-me sorrateiro e PUMM! *(Levanta-se novamente e o palhaço 1 cai.)*

1 *(Percebendo a cilada.)* – Ei, aquele ali, na plateia, não é o seu primo? *(O palhaço 2 vai verificar. O palhaço 1 inverte a posição da cadeira. Sentam-se.)* Sabe que eu também sou caçador?

2 – Ah! Você também gosta de caçadas?

1 – Sou um exímio atirador. Imagine você que eu fui fazer uma caçada. *(Pausa.)* Onde mesmo você foi caçar?

2 – Eu fui no Mato Grosso.

1 – Pois eu não fui tão longe não. Eu fui no Mato Fino.

2 – Ah! No mato fino! E o que é que você foi caçar lá no mato fino?

1 – Fui caçar pato. Estava eu andando pelas pradarias do mato fino, quando, de repente, vejo uma árvore cheinha de patos.

2 – Uma árvore de patos?

1 – Sim, era um pé de pato. Aí, me preparo, aproximo o máximo possível, armo o meu trabuco de matar pato e PUMM! *(O palhaço 2 se levanta antes. Ninguém cai.)*

2 – E o pato?

1 *(Desconcertado.)* – Ah, o pato levantou!

2 – Como levantou? *(Desvira a cadeira.)*

1 – Sim, levantou voo. Foi-se embora. Mas senta aqui que minha caçada ainda não terminou. Continuei andando. De repente, ouço um barulho atrás da árvore. Aproximei-me devagar, olho para a esquerda... *(Olha para a esquerda.)* e nada. Olho para a frente... *(Repete o gesto.)* e nada. De repente, olho para a direita... *(Olha para o palhaço 2 ao seu lado.)* e vejo.

2 – O que é que você viu?

1 – Um veado.

Bochechinha. Circo Real, Agulhas – SP, 13.2.1998. Foto: Kiko Roselli.

2 – E como era esse veado?

1 – Era assim, grande... *(Descreve as características do palhaço 2.)* bem-vestido, astuto. Aí, eu armo o meu rifle de pegar veado, miro bem, e PUMM! *(O palhaço 2 se levanta antes dele e o palhaço 1 cai novamente.)*

2 – E daí?

1 – Assim, não há veado que aguente! *(Saem.)*

O PIANO

Dois palhaços (1 e 2) e o mestre de pista (3).

3 *(Expulsando a dupla de palhaços.)* – Vocês estão despedidos.

2 – Não, dá uma chance pra gente?! Somos pianistas e seu circo precisa de um piano.

1 *(Admirado e espantado.)* – Pianistas?!

3 – Estão contratados! Cadê o piano?

2 – O piano está na rodoviária. Eu vou buscar!

1 *(Cochichando.)* – Mas a gente não tem piano! *(O palhaço 2 manda o palhaço 1 calar-se.)*

3 – Está bem! Se o piano não estiver aqui em um minuto, vocês vão entrar no pau! *(O mestre de pista sai. O palhaço 2 coloca um pano sobre o palhaço 1.)*

2 – Na hora que você ouvir um tossido você toca a flautinha. E na hora que eu bater o pé no chão, você para. Vamos ensaiar então! *(Tosse, e o palhaço 1 toca a flautinha; ele bate o pé, e o palhaço 1 para.)* Muito bem, é isso aí! *(O mestre de pista volta com um pau na mão.)* Aqui está o piano!

3 – Mas que piano esquisito!

2 – É um piano japonês!

3 – Então toca uma música: um noturno de Choppin.

2 – Noturno? Muito bem!

1 *(Cochichando.)* – Eu não sei nem tocar o diurno, quanto mais o noturno!

O palhaço 2 tosse e o palhaço 1 começa a tocar a flauta. Após um tempo, o palhaço 2 bate o pé e o piano para.

3 – Muito bom! Agora eu quero outra música. Um tango de Gardel!

1 *Cochichando.* – Não pode ser um bolero de bordel?

2 *(Dá umas pancadas no palhaço 1.)* – Tango de Gardel! Atenção... *(Tosse, e o palhaço 1 começa a tocar o mesmo som anterior, até o sinal da batida dos pés no chão.)*

3 – Você sabe que eu estou meio doente e... *(Tosse, e o piano toca sozinho.)*

2 *(Batendo o pé no chão.)* – Não, é o outro que deu sinal!

1 – Mas eu não sabia! *(O mestre de pista tosse novamente, o piano volta a tocar sozinho e o dono do circo sai batendo nos dois.)*

O APITO

Dois palhaços (1 e 2) fazendo serenata e o mestre de pista (3).

1 – Vamos tocar! *(Os dois palhaços começam a tocar seus apitos.)* Pi, piri, pipi.

3 – Aqui não pode tocar! Ouviram? Aqui não pode tocar! *(Sai.)*

1 – Se aqui não pode tocar, vamos tocar ali! *(Vão para o outro canto do picadeiro e começam a tocar.)*

3 *(Retornando.)* – Aqui também não pode tocar! *(Sai.)*

2 – Se aqui não pode tocar, a gente toca no meio!

3 *(Retornando.)* – Eu já falei que aqui não pode tocar!

1 – Pera aí! Você falou que não podia tocar ali! *(Indica os lugares anteriores.)*

3 – Nem aqui, nem ali, nem aqui, nem ali! Nem lá, nem ali, nem aqui, nem lá! *(Todos começam a falar rápido e a dançar.)* Para!

Jurubeba e Bochechinha. Circo Sandriara, Fernando Prestes - SP, 20.3.1998. Foto: Kiko Roselli.

Não é pra tocar em lugar nenhum! Se tocar o apito eu tomo. *(Os palhaços começam a tocar e o mestre de pista toma todos os apitos. Sai.)*

1– Eu tenho um apito que ele não pode tomar!

2 – Que apito?

1 *(Assobia com a boca.)* – Esse aqui ó! *(Ambos assobiam e o mestre volta.)*

3 – Mas são dois idiotas! Isto é apito pra chamar cachorro!

1– Por que você veio? *(O mestre dá um tapa no palhaço 1 e sai.)*

2 *(Tira outro apito.)* – Está vendo este apitinho aqui? Ele é o melhor de todos. Ele é de chamar viado.

1– De chamar viado? Eu duvido!

2 – Fica vendo. *(Apita.)*

1 – Ué, cadê o viado?

2 – Oh, vem vindo! *(Apita de novo. Entra o mestre de pista.)* Chegou!

3 *(Bravo e com voz grave, ameaçando bater.)* – Eu não sou viado! *(Com voz afeminada.)* Eu não sou viado, não sou e não sou. *(Um dos palhaços pendura o apito nas costas do mestre e ficam apitando, enquanto o mestre procura alcançá-los.)* Prestem atenção: aquele que apitar vai apanhar! *(Colocam o apito na boca do mestre de pista. Ele apita e os dois palhaços saem batendo nele.)*

A NOIVA

Dois palhaços e dois outros como noiva e noivo.

2 – Chegou um fotógrafo dos Estados Unidos e vai tirar foto de graça de todo mundo! Quem quer tirar fotografia? *(Público deve responder: Eu, Eu!)*

2 *(Chama o palhaço pelo nome.)* – Antes de você tirar foto das crianças, chegou um casal diretamente da Inglaterra. Vem aí o Príncipe Charles e a Princesa Leide Banana. *(Pela frente do circo entram os noivos, ao som da marcha nupcial. Enquanto andam, saúdam o público.)*

1 *(Ao noivo.)* – Boa noite, cavalheiro! Vocês desejam fazer uma fotografia colorida ou preto e branco?

NOIVO – Querida, como queres?

NOIVA *(Com a voz fina e irritante.)* – Eu quero colorida, colorida, colorida!

1 – Outra coisa: da cintura para cima ou da cintura para baixo?

NOIVA – Da cinturinha pra cima!

1 – Por quê?

NOIVA – Porque da cinturinha para baixo meu marido já conhece tudo!

1 – Então vamos lá! Fique um pouco mais pra cá! Não! No meio! Agora a senhorita relaxa! *(A noiva cai no chão com as pernas abertas.)*

1 – Ô mulherzinha relaxada! Levanta! A senhorita sorria!

NOIVA *(Escandalosa.)* – Ra, ra, ra, ra!

Coca-Cola (Noiva) e Batatinha. Circo Balão Mágico, Bandeirantes – PR, 21.8.1999. Foto: Kiko Roselli.

1 – Eu mandei sorrir, e não relinchar! Olha o passarinho! *(A máquina de fotografia estoura e a roupa da noiva é arrancada. Ela sai correndo só com as peças íntimas.)*

ABELHA, ABELHINHA

Dois palhaços (1 e 2) e um assistente (3).

1 – Você conhece o que é zoologia?

2 – Claro que eu sei. Zoologia é o estudo sobre os animais!

1 – Então, você conhece um insetinho deste tamanhozinho?

2 – Que insetinho é esse?

1 – É um insetinho pequeno que tem duas asinhas, quatro patinhas e suga a flor para fabricar o mel.

2 – Ah, eu sei o que é! É o elefante.

1 – Deixa de ser burro! *(Faz gesto de bater asas.)*

2 – É a orelha do elefante!

1 *(Imita a tromba do elefante.)* – Não tem aquele ferrãozinho?

2 – É a tromba do elefante!

1 – Este inseto tira o néctar da flor e fabrica o mel!

2 – Ai, eu sei o que é: é a abelha!!

1 – Abelha, isso mesmo! Você quer beber o mel da abelha?

2 – Quero.

1 – Então sente-se nesta cadeira. Eu vou buscar o mel. Quando eu chegar e bater a asinha três vezes, você fala assim: abelha, abelhinha, me dá o mel na boquinha.

O Palhaço 1 explica novamente toda a brincadeira. Ele vai ser a abelha-operária e o segundo, a rainha. O público é o canteiro

Rodrigo S. Leme, pesquisador, participa de *Abelha, abelhinha.* Circo Roger, Catanduva – SP, 22.5.1998. Foto: Kiko Roselli.

e as moças da plateia são as flores, de onde ele retirará o mel. O palhaço 1 enche a boca de água, bate os braços três vezes em frente ao palhaço 2.

2 – Abelha, abelhinha me dá o mel na boquinha! *(O palhaço 1 cospe-lhe a água.)*

1 *(Vendo o outro chorar.)* – Ei, acalme-se! Isto é só uma brincadeira. É um pega-trouxa, e agora é só você pegar outro!

2 – Mas quem eu vou pegar? *(Entra alguém ou eles convidam um espectador.)*

1 *(Ao assistente.)* – Você quer beber mel?

3 – Quero sim!

O palhaço 1 explica novamente. O palhaço 2 faz tudo errado. Enche a boca de água, gira ao redor do 3 e sem perceber engole a água. Retorna, faz todo o movimento, mas escorrega e solta a água da boca.

O assistente, por sua vez, quando o palhaço 2 chega à sua frente, não fala nada. Então, o palhaço 2 começa a discutir com o palhaço 1. Enquanto isso, o assistente enche a boca de água e senta-se. Terminada a conversa com o palhaço 1, o palhaço 2 volta-se para o assistente e diz:

2 – Quando eu chegar aqui e bater a asa, você tem que falar abelha, abelhinha me dá o mel na boquinha. *(O assistente cospe a água no rosto dele.)*

MORRER PRA GANHAR DINHEIRO

Dois palhaços (1 e 2), o mestre de pista (3) e um assistente (4).

1 *(Ao palhaço 2.)* – Some daqui. Eu vou trabalhar sozinho! Você só atrapalha.

3 – Você está mandando o outro palhaço embora!? Eu sou o dono do circo e quem manda aqui sou eu!

1 – Não! Quem mandou ele embora foi eu!

3 – Já que é assim, você está despedido e ele não!

1 – Oh! O que é isso? Você vai me despedir? *(Ao palhaço 2.)* Ai, me ajuda?

2 – Ah, tá bom, eu vou te ajudar. O que eu falo?

1 – Convença ele!

2 *(Bravo.)* – Se ele for, eu vou também! Mas você mandou mesmo?

3 *(Com a voz grave.)* – Mandei!

2 *(Escondendo-se e apontando para o outro.)* – Ele não foi ainda, ele tá ali! *(Corajoso.)* Não, mas se ele for eu vou também!

3 – Não faça isso! Fica!

2 – Não, eu vou!

3 – Se é assim, pode ir!

2 *(Mudando de tom.)* – Não é brincadeira!

3 – Você também está despedido!

1 – Então, nós estamos indo embora. Traga a nossa bagagem!

3 – O que você tem?

2 – Eu tenho duas televisões, três videocassetes, um aparelho de som, uma moto etc.... *(O mestre de pista sai e traz um saco cheio de roupa velha, lençol furado etc.)*

3 – Eis sua bagagem.

1 – Tudo isso!

3 – Vocês têm um minuto para sair do circo! *(Sai.)*

2 – E agora! Como é que vamos arrumar dinheiro?

1 – Já sei! Vamos morrer para ganhar dinheiro!

2 – Como eu vou morrer e ganhar dinheiro!?

1 – Não, rapaz! Você finge que está morto, a pessoa passa, a gente fala: "Oh, ele morreu e a gente precisa de dinheiro pra enterrar ele!" A pessoa dá o dinheiro e a gente sai fora!

2 – Ah, então vamos lá!

1 – Atenção, heim! Pum!

2 – Hum, começou a baixaria!

1 – Eu tô falando sério, morre logo. Pum!

2 – Hum, eu quero ficar vivo! Pum não mata ninguém!

1 – Pum mata!

2 – Se pum matasse minha avó estava morta!

1 – Por quê?

2 – Meu avô solta cada pum embaixo do cobertor!

1 – Não. É pum de revólver! Então vai pum, morreu! *(O palhaço 2 exagera a queda da morte.)* O primeiro que passar eu vou pedir um dinheirinho pra nós irmos embora! *(Entra o assistente e o palhaço 1 começa a chorar.)*

1 – Ai, ai, ai.

4 – O que aconteceu?!

1 *(Chorando.)* – Meu amigo morreu!

4 – Ah! E do que ele morreu?

1 – Morreu de sinusite!

4 – Espera aí! Está querendo me enganar? Sinusite não mata!

1 – Ele morreu de sinusite!

4 – Como ele morreu de sinusite?

1 – Ele estava passando pela igreja e veio o sino e... zite... na cabeça dele.

4 – Ah! Tá bom! E o que você quer que eu faça?

1 – Preciso de dinheiro pra enterrá ele! Eu queria fazê um enterrinho decente com os amigos.

4 – Tudo bem! Eu vou te ajudar. Aqui tem um real, vá lá, enterra ele e me traz o troco. E vai, mas vai logo, que ele já está fedendo.

1 *(Decepcionado.)* – Um real?! Misarento! Ah, tudo bem, muito obrigado! *(Ao morto.)* Ah, conseguimos um real, vamos ficar ricos! E agora?

2 *(Levantando-se.)* – Agora, morre você!

1 – Então tá. Me mata!

2 – Pá!

1 – Morri! Agora chora!

2 – Eu nem sei chorá!

1 – Chora aí, rapaz!

2 – Eu não sei chorá! Como é que chora?

1 – Faz força!

2 – Hum! Eu não estou conseguindo!

1 – A força vem de dentro! Faz bastante força pra chorar.

2 – Vou tentá! Hummm! Vou pará senão vai sair danoninho pelas cuecas.

1 – Eu tenho um bom remédio para isso. *(Dá-lhe um tapa.)*

2 *(Chorando.)* – Ai, ai! Uma bolacha, não valeu! *(Entra o mestre de pista.)*

3 – Eu não mandei vocês embora? O que estão fazendo ainda aqui?

2 – Eu tava indo embora! Meu amigo morreu aqui! Eu quero interrá. Meu amigo morreu!

3 – Tira ele daqui. Eu quero trabalhar e vocês foram despedidos!

2 – Mas meu amigo morreu, ó!

3 – Enterra ele!

2 – Morreu de morte morrida!

3 – Eu vou ajudar vocês, só para irem embora logo! Quanto você quer?

2 – Eu vou perguntar pro difunto!

3 – O quê?!

2 – Eu vou arrumar o difunto!!!

3 – Quanto você quer?

2 – Ah, a gente qué poquinho, dá aí uns quatrocentos bilhões de reais!

Reco-Reco. Circo Roger, Catanduva – SP, 22.5.1998. Foto: Kiko Roselli.

3 – Oh, que é isso?! Eu tenho dez centavos, toma aí! *(Sai.)*

2 – Pão-duro! *(Ao palhaço 1.)* E agora, o que a gente faz?!

1 – A gente vai lá na praça e vamos ganhá mais dinheiro até ficar rico. *(Os dois palhaços arrumam as coisas e vão saindo.)*

2 – Vão bora! *(Começa uma discussão atrás da cortina para saber quem realmente morreu.)*

3 – Não. Eu acabei de passar lá e foi o... *(Nome do palhaço 1.)* que morreu!

4 – Nada disso. Foi o... *(Nome do palhaço 2.)* que morreu! *(Em cena, os dois palhaços começam a discutir. Conforme falam os nomes, os palhaços se fazem de morto.)*

3 – Foi o... *(Nome do palhaço 1.)*

1 *(Deitando-se.)* – Fui eu que morri!

4 – Não, senhor, foi o... *(Nome do palhaço 2.)* que morreu.

2 – Foi eu! *(Reviram-se no chão fazendo-se de mortos.)*

3 – Já sei: vamos ver quem morreu! *(Entram. Os palhaços estão mortos.)*

4 – Olha só, os dois morreram!

3 – Que pena! Mas eu queria saber quem morreu primeiro!

4 – Eu pago duzentos reais para saber quem morreu primeiro!

3 – Você paga duzentos reais? Eu pago quatrocentos reais pra saber! *(Os dois palhaços se levantam.)*

1– Foi eu!

2 – Foi eu! *(O dono do circo dispara uma garrucha e os palhaços saem correndo.)*

AS LAVADEIRAS

Dois tanques no picadeiro. Entram dois palhaços vestidos de mulher, com seios enormes, perucas longas e laço no cabelo. Começam a lavar roupa. Um bate a roupa no tanque, espirrando água para todo lado. O outro usa um sabão exageradamente grande, dançando ao som de uma música ritmada. O primeiro, que está batendo a roupa, quer o sabão do outro. Vai até o segundo e toma-lhe o sabão. O segundo vai reaver o seu sabão. Começam a brigar no centro do picadeiro. Caem, batem-se e estouram os seios. Jogam baldes de água um no outro. Correria e quedas. Por fim, um deles sai correndo atrás do outro com um balde na mão, ameaçando jogar. O perseguido vai em direção do público. O balde é atirado, mas em seu interior há apenas papel picado. (*Esta reprise pode ser encenada como* Os cozinheiros. *Neste caso, modificam-se apenas os elementos de cena.*)

Paçoca e Pingole. Circo Spacial, Barretos – SP, 23.5.1998. Foto: Kiko Roselli.

O BALÃO

Dois palhaços. Ao som de uma música suave entra o palhaço 2 bem-vestido. Elegantemente, cumprimenta o locutor e o público. Dirige-se ao centro do picadeiro e sopra um canudo, do qual sai uma pluma que, ao descer, passa a ser equilibrada em sua cabeça. Entra o palhaço 1, desengonçado e vestido desordenadamente. Derruba a pluma da cabeça do outro e sai correndo. Enquanto o palhaço 2 se prepara para dar continuidade ao número, o palhaço 1 entra novamente e começa a equilibrar uma bexiga no nariz. O palhaço 2 vai até ele, estoura a bexiga e expulsa-o. Esta cena se repete algumas vezes até o palhaço 2 falar:

2 – Eu vou estourar todos os seus balões!

1 *(Provocando, com ar de deboche.)* – Ah! Você vai estourar?

Caquito. Circo Weber, Itapetininga – SP, 3.6.1998. Foto: Rodrigo S. Leme.

2 *(Irritado.)* – Eu vou.

1 *(Jogando uma bexiga cheia de água.)* – Então, estoura essa!!

Ao estourar a bexiga, o palhaço 2 molha-se todo e sai correndo atrás de seu parceiro, ao som de uma música debochada.

BOXE

Dois palhaços (1 e 2) e o mestre de pista (3). Os palhaços entram fazendo um grande estardalhaço. O palhaço 2 está chorando.

3 – Por que você está chorando?

2 – Porque ele me bateu!

3 – Vamos resolver isso em uma luta de boxe. *(Ao palhaço 1.)* Qual luva você quer? As leves ou as luvas pesadas?

1 – Eu quero as leves.

2 – E eu as pesadas.

3 *(Ao palhaço 1.)* – As luvas leves, aqui estão. *(Ao palhaço 2.)* E aqui está ... *(O palhaço 2 cai no chão.)* Que é isso? Eu nem bati ainda! Tem que calçar as luvas para começar a luta. Atenção! Calcem as luvas direitinho. Quando eu contar, um, dois, três é que vai começar a luta. Atenção, heim! Um, dois, três...

Música de fundo. Os dois palhaços se abraçam e começam a dançar.

3 – Não... não! Separem-se. Atenção, comecem a luta: Já! *(O palhaço 2 coloca as luvas nos pés.)*

3 – Não, vem cá! Tem que calçar as luvas nas mãos e não nos pés.

2 – Então, não é calçar! É mãoçar...!

3 – Vista as luvas direitinho. Atenção, vai começar a luta em três *rounds*... E só vai valer nocaute. Tudo pronto? Um, dois, três e já. Comecem a luta agora! *(O palhaço 2 apanha muito e decide parar.)*

2 – Eu não luto mais.

3 – Por que não luta mais?

2 – Ah, ele não sabe lutá! Ele só bate!

3 – E você?

2 – Só apanho...

3 – Eu vou te ensinar a lutar. Preste atenção. Quando ele te bater, você abaixa. Entendeu? Bateu, abaixa! Agora, atenção, vai! *(O palhaço 2 abaixa depois que recebeu o tapa.)*

3 – Você tem que abaixar antes que ele te bata.

2 *(Fazendo-se de entendido.)* – Aaaaaaah!

3 *(Imitando-o.)* – Aaaaaaah, entendeu!?

2 – Entendi! Vai lá e apanha você.

3 – Nada disso. Você tem de abaixar antes. É fácil. Antes.

2 – Abaixar antes. *(Ele se abaixa, mas ao subir, leva várias pancadas.)*

3 – Abaixou antes?

2 – Sim, e apanhei depois!

3 – Vamos lá! Coragem. *(O palhaço 2 apanha muito. Cai. O palhaço 1 vai continuar a bater. É interrompido.)*

3 – Não. Pare! Quando o lutador está no chão não pode bater! *(O palhaço 2 prestou atenção.)* Levante-se! Continuem! *(Recomeça e imediatamente o palhaço 2 vai ao chão e chacota com o palhaço 1.)*

2 – Parado. No chão não pode bater. *(Este movimento se repete.)*

3 – Você está sendo covarde! Vamos lá! Lute pra valer. A luta agora vale tudo! *(Recomeça a luta e novamente o palhaço 2 apanha.)*

1 – Eu tenho a força!

2 – Eu queimo a rosca...! *(Os dois tornam a lutar. Desta feita, o palhaço 2 se desvia dos golpes e bate bastante no palhaço 1, até que o palhaço 1 fica com a cabeça entre as pernas do palhaço 2, com os quadris levantados, de modo que as nádegas fiquem na direção do público.)*

2 – Acabou a luta!

3 – Por que acabou a luta?

Chupetinha. Circo di Monaco, Pinhão – PR, 12.2.1999. Foto: Kiko Roselli.

2 – Arranquei a cabeça dele.

3 – Como você sabe?

2 *(Passando a mão nas nádegas do palhaço 1.)* – Morreu com a língua de fora!

3 – Está errado. A cabeça dele está entre as suas pernas!

Ao vê-la, o palhaço 2 sai correndo. O palhaço 1 corre atrás dele. O palhaço 2 pega um balde de água e corre atrás do palhaço 1. No entanto, deixa cair. Novamente, o palhaço 1 tenta pegá-lo. O palhaço 2 pega outro balde e vai atrás do palhaço 1, que sai para junto do público. O palhaço 2 joga o balde na plateia. Ele está cheio de confete.

POROITE

Dois palhaços (1 e 2) e o apresentador (3). Os dois palhaços entram pela arquibancada. O apresentador vai anunciar a nova

atração, quando é interrompido pelas palmas dos palhaços. A sequência se repete algumas vezes. O apresentador deve dar a impressão de que os aplausos vêm do público. Ao se esgotar o recurso das palmas, os palhaços falam:

1 – Ei?

3 – Pois não! *(Os palhaços fazem de conta que não é com eles. O apresentador volta a anunciar a nova atração. É novamente interrompido. Repete-se mais algumas vezes.)*

3 – Ei, vocês aí! *(Chama pelas características: cara pintada, nariz vermelho etc. Os palhaços se fazem de desentendidos. Procuram gente na plateia que se identifica com o chamado do apresentador. Ex.: cara pintada, procuram por uma moça maquiada.)*

3 – Quem são vocês?

1 e 2 – Somos artistas internacionais. *(O apresentador pergunta pelo nome e o que fazem. Eles respondem com nomes de ídolos conhecidos.)*

3 – De onde vocês vêm?

1 e 2 – De muito longe.

3 – De São Paulo?

1 e 2 – Mais longe. *(Repetem-se as perguntas, com lugares distantes e cidades conhecidas. Os palhaços sempre respondem que não, que são de mais longe ainda.)*

3 – Afinal, de onde vocês vieram? *(Os palhaços respondem de uma cidade bem próxima de onde está o circo.)*

3 – E por acaso... *(repete o nome da cidade)* é longe?

1 – Isso é porque o senhor não veio a pé.

3 – Como é o nome de vocês?

2 – Somos artistas russos. *(O primeiro diz chamar-se Batatinhóvski; o outro, Puxapuxóvski. Vão ao palco.)*

3 – E o que é que vocês vão fazer?

1 – Eu vou dar um triplo salto-mortal.

2 – E eu levo-o ao hospital. *(É estapeado. Preparam-se para o salto. O palhaço 1 agacha-se para apoiar o palhaço 2. Quando o palhaço 2 vem correndo para saltar, o palhaço 1 sai do lugar e o palhaço 2 cai. O palhaço 1 é expulso, com tapas e pontapés.)*

3 – E como você vai dar o salto-mortal sozinho?

Batatinha e Puxa-Puxa. Circo Maravilha, Boa Vista do Buricá – RS, 2.2.1999. Foto: Kiko Roselli.

2 – Não será sozinho. Você vai me ajudar. *(Diálogo curto sobre isso. Entram em acordo e o apresentador abaixa-se. O palhaço 2 toma distância.)*

2 – Um, dois e lá vão os três! *(Encosta-se no apresentador. O palhaço 1 retorna, sorrateiro, e no "três" assopra o* **poroitc**, que é um *pequeno aparelho feito com um tubo de plástico com um pedaço de câmara de ar que emite um som de peido. O palhaço 2 para e faz gesto característico.)*

3 – Você não pulou? *(Diálogo em torno do que este comeu. Preparam-se novamente. Tudo se repete. Na última vez, o apresentador diz:)*

3 – Eu vi!

2 *(Rindo.)* Viu? – Essas coisas não se vê, se cheira.

3 – Eu vi com estes olhos!

2 – Eu senti com este nariz.

3 – O que é que você sentiu?

2 – Você... pruuuu!

3 – Seu bobo, não sou eu. É o seu amigo. Quando você se prepara para saltar, ele vem e... *(Faz o barulho.)*

2 *(Admirado.)* – Ah! Então... é ele? *(Gesticula e repete o som.)* Vamos pegá-lo. *(Preparam-se para repetir tudo. Pedem à plateia que avise da chegada do outro. Quando este chega, diálogo com a plateia. "Está aqui atrás?" Viram-se para a direita. Repetem pela esquerda. Finalmente, apanham-no. O palhaço 2 se prepara para estapear o palhaço 1, que se abaixa. O tapa acerta o apresentador. Saem correndo.)*

CIDADE DE TRÁS PRA FRENTE

Dois palhaços, ou um palhaço, e o mestre de pista. Os nomes das cidades variam de acordo com as regiões.

1 – Eu sou mais viajado que você.

2 – Não, você não é mais viajado que eu!

1 – Eu já passei por mais cidades que você.

2 – Eu é que sou mais viajado que você!

1 – Então vamos fazer uma aposta. A cidade que eu passei e você também, você diz o nome dela de trás pra frente.

1 – Eu passei em São Paulo.

2 – Eu passei o Paulo no são!

1 – Eu passei em São Joaquim da Barra!

2 – Eu passei a barra no São Joaquim!

1 – Eu passei em Barbacena!

2 – Eu passei a cena na barba!

1 – Eu passei na Freguesia do Ó!

2 – Eu passei o ó na freguesia!

1 – Eu passei em São Pedro da Ripa!

2 – Eu passei a ripa em São Pedro!

1 – Eu passei em Santo Antônio do Torto!

2 – Eu passei o torto em Santo Antônio! *(Continuam nomeando cidades diversas.)*

1 – Eu passei em Rego do Limão!

2 – Eu passei o limão no rego!

1 – Eu passei em Cubatão!

2 – Eu passei batão no... Onde você passou?

1 – Agora, vamos fazer uma viagem pelo litoral paulista. Eu passei em Cubatão!

2 – Lá eu passei de avião!!!

Cheirosinho. Circo de Las Vegas, Serrambi-Ipojuca – PE, 15.1.2000. Foto: Mário Fernando.

DÓI-DÓI

Palhaço (1), moça (2) e o mestre de pista (3).

3 – Vamos ao baile.

1 – Eu não vou. Eu não sei dançar! *(Entra a moça.)*

2 – Eu vim convidar vocês para um baile!

1 – Ah, eu não vou. *(Indica o mestre.)* Ele não sabe dançar!

3 – Lógico que eu sei, você é que não sabe.

2 – Mas eu ensino ele! Só tem um problema, quando eu começo a dançar, me dá uma dor... Aí, a pessoa que estiver dançando comigo tem de beijar o local para passar a dor.

3 – Ah! Escutou?! Beijou passou! Música, maestro! *(O mestre de pista dança uma música lenta.)*

2 – Dói, dói! Ai!

3 – Onde está doendo?

2 – Na mão! *(O mestre de pista beija-lhe a mão e a dor passa.)*

1 – Agora é minha vez! *(Música espalhafatosa.)*

2 – Ai, ai, dói, dói!

1 – Onde está doendo?

2 – No pé!

1 – Agora, eu vou ter que beijar o chulé da muié!

3 – Vai lá e beija!

1 – Dona, de que lugar a senhora é?

2 – Eu sou goiana.

1 – A senhora é goiana mas o chulé é baiano! *(Ele beija e a dor passa.)*

2 – Passou! *(O mestre volta a dançar com ela. Música romântica. Depois de alguns segundos...)* Ai, ai, tá doendo, dói, dói!

3 – Onde está doendo?

2 – Na testa! *(O mestre beija-lhe a testa e a dor passa.)* Ai, passou!

1 *(Na testa da moça, medindo.)* – Um palmo pra baixo e vou beijá bem na beiçola dela! Vamos lá! *(O palhaço dança com a moça. Música espalhafatosa.)*

2 – Para, para, para; ai, ai, tá doendo, dói, dói!

1 – Onde tá doendo?

Pirulito. Circo di Monaco, Pinhão – PR, 12.2.1999. Foto: Kiko Roselli.

2 – Aqui. *(Mostra-lhe o sovaco.)*

1 – O quê, bem na fornalha!

3 – Que fornalha? É axila!

1 – Axila, nada, é sovaco mesmo!

3 – Você tem de beijar. É o combinado.

1 – Ô dona, que produto a senhora usa embaixo do sovaco?

2 – Eu uso Avon!

1 – Eu uso Detefon! Não, dona. Qual é o desodorante?

2 – Eu uso Branca de Neve e os Sete Anões! *(O palhaço olha a axila dela.)*

3 – O que você está olhando?

1 – Eu tô vendo se não tem nenhum anãozinho morto por aí! *(E beija.)*

2 *(Aliviada.)* – Passou!

1 – Passou mas meu nariz destrambelhou!

3 – Agora sou eu!

1 *(Chamando o mestre de lado.)* – Você tem de deixar eu dançar na sua vez. Toda vez que eu danço só cai lugar ruim, e só você em lugar bom!

3 – Então está bem. Pode dançar na minha vez! *(Retorna a música espalhafatosa.)*

1 *(Gritando.)* – Ai, ai, ai!

2 – Esqueci de avisar que minha doença é contagiosa!

1 – Ai, como dói. Tá doendo muito! *(Ao mestre.)* Beija pra passar!

3 – Onde?

1 – Você beija?

3 – Beijo!

1 – Seja onde for?

3 – É, seja onde for.

1 *(Mostrando as nádegas.)* – Então, beija o fundo do radiador!

SONÂMBULA

Mestre de pista (1), sua esposa (E) e o palhaço (2).

1 – Estou com um problema lá em casa! Minha mulher é sonâmbula, sofre de sonambulismo. Ela se levanta de noite, dormindo, e sai por aí, pega os objetos das pessoas e traz para casa. No outro dia de manhã, eu tenho que pegar os objetos e devolver.

2 – Ah! mas isso não é sonambulismo não... é gatonismo.

1 – Que gatonismo o quê? Eu já fui ao médico e ele disse que se ela estiver sonâmbula e acordar, ela morre. Olha minha mulher aí, rapaz! Fica quietinho pra não acordar ela. *(A sonâmbula entra, vai até o marido e dá-lhe um beijo. Dirige-se ao palhaço e toma-lhe o chapéu.)*

2 – Ei! meu chapiléu, devolva aqui!

1 – Não, rapaz! Silêncio! Não acorda senão ela morre.

Salsicha. Circo Washington, São José da Coroa Grande – PE, 11.1.2000. Foto: Mário Fernando.

2 – Mas ela robô meu chapiléu!

1 – Amanhã às seis horas eu devolvo.

2 – Se é assim, tudo bem. *(Entra a esposa. Vai até o marido, toca-lhe e dirige-se ao palhaço.)*

2 *(Sentindo cócegas.)* – Ai, dona, não pega aí não. Minha gravata não! Ela pegou minha gravata!

1 – Deixa ela levar! Amanhã às seis horas da manhã eu te devolvo. *(A mulher volta e tira o paletó, depois, a calça do palhaço. Ele fica só com uma cueca larga, com um coração atrás.)*

2 – Olha a situação que eu estou!

1 – Não se preocupe, amanhã às seis horas eu te devolvo. Olha minha mulher aí de novo! *(A mulher entra e abraça o marido. Para. Vai até o palhaço e começa a acariciá-lo.)*

2 *(Saindo abraçado com a mulher.)* – Ai que gostoso!

1 – Ei! Essa aí é minha esposa!

2 *(Pedindo silêncio.)* – Psiu! Não faz barulho senão ela morre!

1 – Pela última vez, esta é minha mulher!

2 – Amanhã às seis horas eu te devolvo.

JORNAL

Dois palhaços (1 e 2) e o Mestre de Pista (3). O palhaço 2 está lendo jornal.

3 – Meus parabéns! Você está famoso!

1 – Eu, famoso?

3 – É! Você foi manchete nos jornais!

1 – Eu quero ver!

3 – Empreste o jornal dele. *(Indica o palhaço 2.)*

1 *(Ao palhaço 2.)* – Ei! Me empresta o jornal?

2 – Não!

1 *(Voltando para o mestre.)* – Ele disse não.

3 – Você foi muito rude. Vá até ele mais simpático, mais mole.

1 – Mais mole!? *(Anda até o palhaço 2 todo mole.)* Me empresta o jornal?

2 – Não!

3 – Você foi muito mole. Seja um pouco mais bravo, mais duro!

1 – Mais duro! *(Enrijece o corpo e vai até o palhaço 2.)* Me empresta o jornal?

2 – Não!

3 – Você não tem jeito. Vá no meio-termo... meio duro, meio mole.

1 – Meio duro, meio mole! *(Alterna o corpo e o andar, entre duro e mole.)* Me empresta o jornal?

2 – Não!

3 – Esse cara aí está sendo insolente. Vai lá e dê-lhe um tapa.

(O palhaço 1 caminha até o palhaço 2. Dá-lhe um tapa. O palhaço 2 abaixa-se e acerta o palhaço 1, que volta chorando.)

3 – O que aconteceu?

1 – Ele me bateu!

3 – Seja esperto! Quando ele for bater, você se abaixa!

1 – Ah! Abaixa. *(Vai até o palhaço 2. Toca-lhe o ombro. O palhaço 2 dá-lhe um tapa. Ele se abaixa. Volta choramingando.)* Ai! Ai!

3 – Não é assim. Você tem de se abaixar antes!

1 – Antes? Ah! É antes? *(Mesmo movimento anterior. O palhaço 2 vai bater, ele segura o braço do palhaço 2 e abaixa-se. Fica um instante assim. Levanta-se e o palhaço 2 acerta-lhe um tapa.)*

Caçolão. Circo Real Bandeirantes, Marechal Deodoro – AL, 20.1.2000. Foto: Mário Fernando.

3 – E então? Abaixou antes?

1 – Sim, abaixei antes... e ele bateu depois.

3 – Venha aqui, vou lhe ensinar. Quando ele for bater, você abaixa e imediatamente se levanta para dar um tapa nele. Vamos treinar... em câmara lenta! *(Refazem o movimento em câmara lenta, acompanhando cada movimento com um som do tipo... primeiro, tchan... depois, tchan.... Ao final, o mestre dá um tapa no palhaço 1.)* Entendeu?

1 – Entendi. *(Repete sozinho a movimentação, inclusive o "tchan". Vai até o palhaço 2. Quando o palhaço 2 vai bater ele se abaixa e retorna-lhe o tapa. Vai até o mestre e repete o gesto, batendo também no mestre de pista. Retorna ao palhaço 2 e idem... ao mestre e idem... Tudo muito rápido. Sai correndo.)*

NAMORO NA PRAÇA

Palhaço (1) e mestre de pista (2). Esta versão apresenta o Mestre de Pista ensinando ao palhaço como se namora. Ela pode ser encenada com a participação de moças. Nesse caso, além do ensaio, tem-se o namoro do palhaço.

2 – Eu vou lá na praça namorar.

1 – Deixa eu ir com você?

2 – Você sabe namorar?

1 – Ah, eu não sei! Você me ensina?

2 – Tudo bem. Você, para namorar, tem que ter três coisas. Primeiramente, cara de galã. *(O palhaço 1 faz uma careta.)*

2 – Eu disse cara de galã, e não cara de bobo! Segunda coisa que você precisa ter é panca de galã.

1 – Olha só, isso eu tenho! *(Faz pose.)* Ó, Vitor Fasano, elegância, peitolância e abundância!

2 – Muito bem, vamos lá. Agora você precisa ter uma voz romântica!

1 *(Imitando um sedutor.)* – Olá, garota!

2 – Ótimo, as garotas irão adorar! Mas acho melhor ver como você se sai aqui, antes de ir pra lá! Então, vamos representar uma peça: "O bárbaro e a mulher do bárbaro". Eu sou o bárbaro!

1 – E eu?

2 – A mulher do bárbaro!

1 – Ah, você é besta? Pode parar.

2 – Mas por que parar?

1 – Ó, você é o bárbaro?

2 – É!

1 – Eu a mulher do bárbaro?

2 – Certo!

1 – Daí o bárbaro vem e me faz uma barbaridade!

2 – Que barbaridade! Então vamos tentar "Romeu e Julieta". Muito bem! Agora vamos fazer uma declaração de amor. Faz de conta que isto é o balcão! *(Alguém é chamado para ser o balcão.)* Este aqui vai ser o balcão. Isto vai ser a campainha! *(Indica alguma coisa para ser a campainha.)* Vamos lá!... Chego aqui e dim-dom! Ninguém atendeu, entrei de mansinho, cheguei, senhorita! Senhorita desde a primeira vez que a vi, meu coração por ti palpitou!

1 – Ai que lindo!

2 – Nas correntes dos seus braços, minha alma presa ficou!

1 – Ai que bonito!

2 – Ah, senhorita, você é a mais bela flor que desabrocha! Senhorita, você é a mais bela flor do Oriente que encanta o coração da gente! Viu? É só isso!

1 – É só isso? Então, vamos lá! O galã chegou com seu carrão último tipo! *(Empurra algo.)*

2 – Que carrão é esse?

1 – Um carrinho de pipoca!

2 – Não, rapaz! Cheguei com meu Ford K.A.

1 – E o meu é o Ford K.O., Ford cocô!

2 – Parei meu Ford K.A. na casa da garota. Cheguei na campainha e dim-dom!

1 – Brom-From!

2 – Vai lá! Cheguei, parei, olhei para a garota; passei brilhantina nos cabelos.

1 *(Cuspindo na mão e passando nos cabelos.)* – Rarra-tum!

2 – Cheguei e... Senhorita!...

1 *(O palhaço completa a frase.)* – Desde o momento que a vi o meu coração apitou, nas correntes dos seus braços amarrei a égua do meu avô! A senhorita é a mais bela flor que desencadela! A senhorita é a mais bela flor do Oriente! Que fica atrás do muro e lambuza o pé da gente! *(O mestre de pista, ou uma moça, dá-lhe um tapa.)*

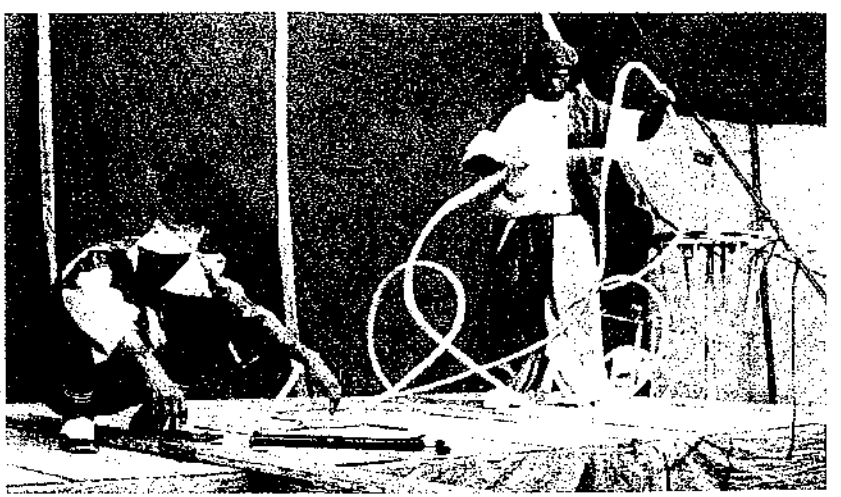
Quando encenadas com a participação das moças, as cenas vão se repetindo nos dois cantos do picadeiro. Em um, o mestre de pista e seu tom sério. Do outro, a sátira do palhaço.

Futrica. Circo Estrela, Marechal Deodoro – AL, 21.1.2000. Foto: Mário Fernando.

VITAMINA B... (A Bomba)

Dois palhaços brigam. Um dá um tapa forte no outro, que cai e fica como morto. O outro se preocupa, mas não há como fazer que o parceiro se levante. Então, ele tem uma ideia. Julga

que o parceiro está necessitando de vitamina. Vitamina B... de bomba. Traz um aparelho que imita uma bomba de encher pneu de bicicleta. Depois de se desembaraçar com a mangueira, ajusta-a na boca do parceiro morto. Faz os movimentos de encher o pneu, acompanhados dos devidos ruídos do microfone. O morto fica em pé. O palhaço retira a mangueira da boca e o morto esvazia, sempre acompanhado de ruídos. Outra tentativa. Ao esvaziar, o palhaço observa os orifícios do morto pelos quais escapa o ar. Prepara, então, um modo de tampá-los. Coloca papel nos ouvidos e nas narinas. Enche o morto e retira a mangueira. O morto esvazia novamente, sendo observado com atenção pelo palhaço. Este percebe que o morto esvazia pelo ânus. Prepara outro papel. É pequeno. Toma uma banana. Faz sozinho todo o movimento, como se fosse um ensaio: enchendo, retirando a mangueira, morto esvaziando e ele tampando o furo com a banana. Tudo acompanhado dos respectivos ruídos. Finalmente, vai executar a ação. Tudo se repete. No momento de tampar o ânus, o palhaço coloca a banana na boca do outro. Carrega-o sobre os ombros e sai.



Páginas 259-262: Pipo e Bimbolinho, do Circo Shalon, Cruz das Almas – BA, 26.1.2000. Fotos: Mário Fernando.

MÁGICOS ÁRABES

Dois palhaços (1 e 2), vestidos de árabes, entram dançando e um chama o outro.

1 – Eu vou fazer um número de telepatia! Mágica. *(Tira uma meia do sapato e leva até o outro. Mostra a meia para o outro que passa a seguir a meia, como se estivesse hipnotizado. O palhaço 1 joga a meia dentro do tambor. O palhaço 2 entra e fica com a cabeça balançando, ao ritmo da música árabe. O palhaço 1 cobre-o com um pano branco. A cabeça do palhaço 2 continua a dançar. Música de suspense... rufar de tambores.)* Agora, mais difícil! Enfincarei um galfo na cabeça dele! *(A cabeça continua balançando. O palhaço espeta o garfo na cabeça e depois retira-o. Retira igualmente o pano. A cabeça continua marcando o ritmo da música árabe, como se ainda estivesse em transe. Rufar de tambores.)* Agora, eu dificultarei ainda mais! Uma faca! *(A faca é cravada na cabeça do palhaço, que continua coberta. O palhaço 1 tira a faca, tira o pano e cabeça continua dançando.)* Agora, senhoras e senhores, peço a atenção de todos. Enfincarei o galfo e a faca ao mesmo tempo! Este ato já matou sete palhaços, por isso peço que as crianças não olhem. *(O palhaço 1 cobre a cabeça do seu parceiro e espeta várias vezes o garfo e a faca. Tira o pano e aparece um repolho balançando.)*

A BOMBA

O palhaço (1) conversa com o mestre de pista (2). De repente, uma bomba é lançada perto deles.

2 – O que é isso?

1 – É uma bomba, uma dinamite!

2 *(Horrorizado.)* – Uma bomba de mamica!

Parafuso. Circo Rostok, Urupês – SP, 16.6.2000. Foto: Mário Fernando.

1 – Ah! Temos que pegar aquela bomba, senão pode explodir o circo!

2 – Então vamos pegar!

1 – Pode deixar que eu tenho coragem e vou pegar. *(Vai pegar e o outro o assusta. Ele sai correndo.)*

1 – Não faça isso que eu sofro da horta.

2 – Ah! Sofre da horta! Eu sou coragento e vou pegar! *(O palhaço 1 assusta o palhaço 2.)* Não faz isso!

1 – Por quê? Você sofre da horta?

2 – Não, sofro do canteiro!

1 – Vamos lá, tive uma ideia!

2 – Me dá um pedaço!

1 – Pedaço! Do quê?

2 – Da geleia!

1 – Que geleia, seu idiota, eu falei ideia!

2 – Onde tem ideia?

1 – Ideia tem na cabeça! *(O palhaço 2 procura algo na cabeça do mestre.)*

2 – Na cabeça só tem piolho, vai pra lá, seu piolhento!

1 – Vamos pegar no trenzinho! Eu sou a máquina e você é o vagão. PIUÍ! *(Encenam um trem e disfarçadamente pegam a bomba.)* Ei, não é bomba! É um sanduíche!

2 *(Tirando-o da mão do parceiro.)* – É meu!

1 – Ah, é meu! Já sei, vamos fazer a brincadeira do esconde-esconde. O sanduíche vai ser escondido três vezes e aquele que achar por último come o sanduíche! *(O palhaço esconde primeiro, o mestre procura e acha. O mestre esconde e o palhaço acha. Na terceira vez, o palhaço come o sanduíche. O mestre procura e não acha.)*

1 – Onde está o sanduíche? *(A plateia responde que o outro comeu.)* Mas cadê, você comeu? Cadê o sanduíche que estava aqui?

2 *(Apontando para o estômago.)* – O sanduíche que estava aí, está aqui! *(O Mestre de Pista sai correndo e batendo no palhaço.)*

TIRAR LEITE DA VACA

A título de exemplo, esta entrada está reproduzida na íntegra, com todos os cacos e palavras improvisadas, típicos da representação dos palhaços. Ela foi gravada no Circo di Monza, com o palhaço Biribinha (2), seu Partner (1) e uma mulher (3).

1 – Foi você quem me botou nessa fria.

2 – Fui eu.

1 – É você o culpado, você não viu o buraco?

2 – Eu não.

1 – Como é que você não vê o buraco se é você o motorista?

2 – Tinha um buraco com a boca pra cima.

1 – E você queria que fosse como o buraco?

2 – Com a boca de lado.

1 – Não, senhor, o senhor me colocou nessa fria agora vai me tirar, eu estou todo enroscado.

2 – Então desenrosca.

1 – Eu estou com fome e você vai me tirar dessa fria, que você me colocou.

2 – É?

1 – Vai andar por aí atrás de ajuda.

2 – Ah é, vou dar um jeito. *(Bate palmas.)* Ô de casa, ô de casa...

3 – O que o senhor deseja?

2 – Desejo que a senhora... *(À parte.)* Parece um defunto empacotado. Ele bateu, colocou o carro dentro de um buraco.

1 – Fui eu quem fez isso? É ele o motorista.

2 – Eu sou o motorista, ele é barbeiro.

1 – Ele é o meu motorista.

3 – Quem é o motorista, quem é o barbeiro?

2 – Na realidade não é motorista, mas foi um tal de buraco.

3 – Um carro dentro do buraco, e o que você quer agora?

2 – Comida!

3 – Comida, já sei, um churrasquinho quente! Mas não tem. Um galetinho assado! Mas não tem. Olha, a única coisa que tem nessa fazenda...

2 – Mas essa mulher está comprando tudo, comprou até fazenda.

3 – A única coisa que tem aqui é leite.

2 – Leite! Então pega um balde.

3 – Claro! Aqui está o balde e aqui está o banquinho, é só tirar o leite, mas é fácil tirar leite.

2 – Eu nunca tirei.

3 – Aqui está o balde, aqui está o banquinho, é fácil, olha aquela vaquinha malhadinha lá.

2 – Qual?

3 – Aquela lá, dá 20 litros de leite por dia.

2 – E aquela vaca lá?

3 – Aquele é um parente teu.

2 – Meu?

3 – É um burro.

2 – Burro!

3 – O senhor é burro.

2 – Que é burro?

3 – É burro.

2 – Não mude de assunto, filha, vamo!

3 – O senhor parece bobo! Pega o banquinho, é fácil tirar leite. Vai lá.

2 – Já vou. Leite é fácil pra tirar, mas quem faz a vaca sentar no banquinho!

Biribinha. Circo di Monza, Redentora – RS, 1.2.1999. Foto: Kiko Roselli.

MÚSICO CONCERTISTA

Apresentador e quatro palhaços.

O apresentador anuncia o concertista de piano, com nome russo. Entram ele e o piano. *Gags* diversas até sentar-se ao piano. Quando vai iniciar, dois outros palhaços entram com trombone e surdo, atrapalhando o concerto. O concertista expulsa-os, tomando-lhes os instrumentos. Prepara-se novamente para executar sua sonata. Os palhaços voltam, com apitos e cornetas de papelão, sempre acompanhados de sons estridentes. Tudo se repete. Podem voltar com outros instrumentos barulhentos, até que definitivamente são expulsos. O concertista inicia o primeiro movimento de sua apresentação. Tudo correto. Levanta-se para receber aplausos. Quando volta a sentar-se, o piano se desloca. Levanta-se, com as devidas *gags*, e coloca o banquinho em frente ao piano. Inicia a música e o banquinho se desloca. Isso se repete, com variações de local. Finalmente, o pianista resolve destruir o piano. Aplica um golpe com uma marreta; o piano explode, desmonta, e de seu interior sai outro palhaço. Pancadarias e corridas.

O HOMEM-BALA

Um palhaço e crianças da plateia.

Um carro-canhão miniatura adentra o picadeiro. O palhaço recruta crianças da plateia para a experiência. Uma criança (obviamente do próprio circo) é a primeira a ser escolhida. É posta no canhão. O palhaço aciona o canhão. Saem do canhão apenas as roupas da criança. Todos espantados procuram pela criança. Teria sumido nos ares? Agarrou-se ao mastro do circo? De repente, a criança sai do carro-canhão completamente nua. As demais crianças saem correndo e o palhaço quer agarrar alguma para continuar a brincadeira.

A JAULA

Dois palhaços.

Jaula montada, após o número de leões ou tigres. Um palhaço entra como domador e o outro, fantasiado de tigre. Pantomima característica. Pular banquilhas etc. Aplausos! Chamam alguma moça da plateia para dar um beijo no tigre-palhaço. Ela dá um beijo. O tigre-palhaço quer outro. Ela dá. Ele agarra-se à moça. O outro separa e traz a moça para um canto da jaula, para um diálogo. Pergunta o nome dela, onde mora, o que faz etc. Nesse interim, o tigre-palhaço sai. Entra um tigre verdadeiro, com o domador, que o coloca na mesma banquilha. O palhaço pergunta se, para finalizar, ela daria outro beijo no tigre. Ela diz que sim. Vira-se para beijar e se assusta com o tigre verdadeiro. Eles correm e caem. O tigre e o domador saem.

LIXEIRO

Dois palhaços (1 e 2), o Mestre de Pista e o lixeiro (L). Os palhaços entram e anunciam que vão saltar.

1 – Vamos dar um salto-mortal!

2 – Um não, vamos dar dois, um *double* salto-mortal!

1 – Um aqui e outro no hospital!

2 – Não, rapaz! Você sobe naquela cadeira, eu vou subir nessa! Eu salto por cima e você por baixo! Mas, antes, vamos tirar o chapéu. *(Jogam os respectivos chapéus no chão.)* Vamos contar: um, dois... *(Entra o lixeiro.)*

L – Lixeiro!

2 – O que você veio fazer aqui?

L – Eu sou lixeiro e vim varrer aqui! Olha quanta porcaria!

1 – Porcaria não! Esse é meu chapéu!

L – Tudo que não presta vai pro lixo! *(Leva os chapéus.)*

1 – Volta aqui!

2 – Deixa quieto!

1 – Mas ele levou meu chapiléu!

2 – Está muito quente, vamos tirar o paletó! *(Tiram e jogam os respectivos paletós no chão.)*

2 – Vamos lá! Vamos saltar! Um, dois e... *(Volta o lixeiro.)*

L – Lixeiro!

1 – Eh! O bicheiro de novo!

L – Olha só, que paletó sujo, isso eu vou levar para o lixo!

1 – Oh, não vai não! Esse é meu patiló.

L – Tudo o que não presta vai pro lixo! *(Leva os paletós dos palhaços. A cena se repete até os palhaços ficarem apenas de shorts.)*

2 – Vamos lá! Vamos saltar! Um, dois... *(Volta o lixeiro.)*

L – Lixeiro!

2 – Mas de novo! Não tem mais nada aqui.

L – Não tem? *(Dirige-se ao palhaço 1.)* Oh, *(diz o nome do palhaço)*, vem cá! Vira o pescoço! *(Dá-lhe um tapa e coloca-o nas costas.)* Tudo o que não presta vai para o lixo!

2 – Vou saltar sozinho. Atenção! Vamos lá, um, dois... *(Volta o lixeiro.)*

L – Lixeiro! Ó rapaz, vem cá!

2 – Eu não! Não vou não! Eu tenho vergonha!

L – Deixa disso e vem aqui! *(O lixeiro ameaça dar um tapa no palhaço 2; ele se abaixa e bate no lixeiro, colocando-o nas costas.)*

MESTRE DE PISTA – Onde você vai com esse cara grandão?

2 – Ele não vai pro lixo não, vai pro Bernadão!

O CABELEIREIRO

Dois palhaços (1 e 2). Inauguração de um salão de cabeleireiro, com uma nova máquina de permanente.

1 – Inaugura-se hoje o Instituto de Beleza Vem Quem Qué. Se tiver uma senhora ou senhorita que deseja fazer uma permanente é só se aproximar.

2 *(Entra um palhaço vestido de mulher.)* – Com licença, senhor!

1 – Boa noite, senhorita, fique à vontade. Qual é o seu nome?

2 – Eu sou uma artista internacional!

1 – De que lugar a senhorita é?

2 *(Responde dizendo o nome de uma cidade próxima.)*

1 – Mas qual é mesmo o seu nome?

2 *(Responde dizendo o nome de uma atriz da televisão.)*

1 – A senhorita deseja uma permanente quente ou fria.

2 – Eu quero bem quentinho! *(O palhaço 1 coloca a máquina para funcionar e, ao rodar a manivela da máquina, pergunta:)*

1 – Está esquentando?

2 – Mais quente, por favor!

1 – E agora, está bom? *(Rodando cada vez mais rápido.)*

2 – Mais quente!

1 – Ai, como ela é fria! Está bom, senhorita?

2 – Mais quente, bem! *(De repente, a máquina esquenta demais e explode. O palhaço 2 tira a roupa e sai correndo quase pelado.)* Ai minha roupa!

BATA

Dois palhaços. Um quer saltar e o outro atrapalha.

1 – Amigo, dá licença que eu vou apresentar o meu número internacional.

2 – Que número é esse?

1 – É um número de saltos!

2 – Eu também quero saltar!

1 – Não! Aqui só tem vaga para um. Se você quiser saltar, vai saltar lá fora, porque aqui salto eu.

2 – Não, mas eu tô aqui dentro, eu quero saltar!

1 – Vou dar uma chance. Pergunte para o público se pode. *(Acena ao público para que diga não.)*

2 – Eu posso saltar? *(Público diz não.)*

1 – O público não quer que você salte!

2 – Se você não deixar eu saltá, eu vou atrapalhá!

1 – Se você atrapalhar, você vai apanhar!

2 – Então eu não vou atrapalhar, para não apanhar! Eu vou embora! *(O palhaço1 vai subir na cadeira, escorrega e bate a testa.)*

1 – Você está me atrapalhando! Sai fora daqui. *(O palhaço 2 sai. Quando o palhaço 1 vai saltar, ele volta e começa a contar. Ala uma, Ala duas...)*

1 – Você está me atrapalhando! *(Puxa o palhaço 2 pela orelha e dá-lhe um pontapé no traseiro.)* Agora ele não vem. Chutei ele bem no meio da rodoviária. *(O palhaço 2 volta a atrapalhar.)*

1 – Ala uma... *(Volta o palhaço 2.)*

2 – Ala duas... *(O palhaço 1 torna a pegar o palhaço 2 pela orelha e chuta-o.)*

1 – Ala uma... *(Volta o palhaço 2.)*

2 – Ala duas... *(O palhaço 1 vai bater novamente, quando é interrompido.)* Pode deixar que eu já aprendi! Deixa que eu vou sozinho! *(O palhaço 2 segura suas próprias orelhas e se chuta, enquanto sai correndo.)*

1 – Nossa! Esse maluco é doido! *(Quando o palhaço 1 vai saltar, o palhaço 2 vem com um pedaço de pau e bate nas nádegas do palhaço 1.)* Nossa! Ele acertou bem na boquinha da garrafa! *(Dirigindo-se ao público.)* Foi ele, garotada? Foi! Foi o *(diz o nome do parceiro)* Então, quando ele voltar vocês me avisam. Que eu vou arrancar a cabeça dele! Tá! *(Público responde.)* Nossa! Vocês tão loucos, pra ver o palhaço discabeçado! *(O palhaço 2 volta e o público avisa. O palhaço 2 se aproxima e dá um tapa na bunda do palhaço 1. Este segura o palhaço 2 e pergunta ao público:)*

1 – Pode bater?

PÚBLICO – Pode! *(No momento do tapa, o palhaço 2 se abaixa e em seguida bate no palhaço 1. Saem correndo.)*

MÁQUINA DE FOTOGRAFIA

Três palhaços, uma moça de biquíni, uma da plateia e um esqueleto.

Dois palhaços entram conversando. Entra um fotógrafo dizendo-lhes que inventou uma máquina de tirar fotos ultramoderna. Um dos palhaços quer tirar uma fotografia moderna e diz no ouvido do fotógrafo como quer a foto. Uma máquina grande, de papelão e cheia de luzes, começa a fazer barulhos e a piscar. De dentro da máquina sai uma moça de biquíni. Os palhaços ficam malucos. Eles saem correndo atrás dela e ficam puxando-a para ver quem fica com ela. Então, o fotógrafo sugere que o outro palhaço vá até a plateia e escolha uma moça, que a máquina fará uma igualzinha para ele. O fotógrafo pede para seis moças se levantarem. O palhaço traz uma correndo: é aquela que ele quer. A moça da plateia é colocada dentro da máquina. Todo o processo da máquina se repete: luzes, sirene e a explosão. A máquina é destruída e, em vez de sair uma moça, sai um esqueleto correndo atrás do palhaço. O palhaço levanta a peruca e sai chorando e correndo.

A VELA

Dois palhaços (1 e 2) e o Mestre de Pista. O Mestre anuncia um grande show de pontaria. O palhaço 1 entra e diz ao Mestre que vai precisar da ajuda dele. O Mestre pergunta o que ele tem que fazer. O palhaço diz que ele só precisa segurar um pedaço de bolo na cabeça. O Mestre de Pista é colocado em pé numa prancha e o palhaço 1, de costas, dá três passos e se vira. Com medo, o Mestre pergunta o que ele vai fazer.

1 – Vou cortar o bolo sem encostar o chumbo na sua testa.

3 – De jeito nenhum. Eu sou casado e pai de filhos.

1 *(Decepcionado.)* – Que droga! Não tem um cara valente que segure este bolo? *(Entra o palhaço 2 que irá segurar o bolo.)* Amigo, como vai você? Eu estou precisando muito de sua ajuda. Você é valente?

2 – Ah, eu sou muito valente. Outro dia, lá no baile, eu fiz quatro homens grandões correr!

1 – Eles correram de você?

2 – Não, correram atrás de mim!!

1 – Vamos parar de gracinha. Eu tenho que fazer uma grande apresentação. Você fique aqui e segure este pedaço de bolo na cabeça.

2 – Só isto?

1 – É só isto. *(Dá quatro passos e se vira. Quando o palhaço 2 vê o revólver, fica com medo. Levanta a peruca.)*

2 – O que é que você pensa que vai fazer?

1 – Vou cortar o bolo sem encostar o chumbo na sua testa.

2 – Você tá louco ou bebeu? Eu sou casado e filho de sete pais, não posso segurar.

1 – Não... você vai segurar.

3 – Eu aposto que você não consegue acertar o bolo. Isto tudo é uma grande marmelada.

1 – Não é marmelada. *(Enquando eles discutem, o palhaço 2 come o bolo.)* Cadê o bolo? Você comeu o bolo?

2 *(Ironicamente.)* – Eu não!

1 – Então, você segura a banana, que eu vou cortar a banana no meio. *(Enquanto ele e o Mestre de Pista vão apostar, o palhaço come a banana.)* Então não tem jeito, tudo você come! Quero ver você conseguir comer esta vela acesa! *(O palhaço 2 também come a vela acesa.)*

3 – Cadê a vela? Ele comeu?

1 – Não, ele não comeu a vela, deve estar jogada por aí.

Começam a procurar a vela. O palhaço 2 é revistado. A calça está preparada com um pequena lanterna acesa. Agacha-se e vira para o público.

BANGUE-BANGUE

Dois palhaços vestidos de caubóis entram e, ao som de uma música típica de faroeste, encenam uma briga muito rápida, em que um deles é esfaqueado e o outro baleado. O locutor interfere pedindo para que refaçam a cena mais lentamente para que o público possa ver todos os detalhes.

Os palhaços fazem tudo de novo, em câmara lenta. Os socos, chutes e giros são apresentados como se estivessem sendo rodados quadro a quadro, até o ápice do número: a trajetória da bala até o peito de um dos palhaços. Neste momento, apagam-se todas as luzes e uma bala de néon é vista saindo da arma lentamente em direção ao peito do outro palhaço.

Nenê. Circo Beto Carrero, Assis – SP, 28.8.1999. Foto: Kiko Roselli.

O CORAÇÃO

Dois palhaços (1 e 2) e o apresentador (3). Depois de uma trapalhada qualquer, o palhaço 1 acerta um bofetão no palhaço 2, que cai deitado de barriga para cima, como se estivesse morto.

1 – Ei!... Levante!... É só uma brincadeira *(Ele não se move.)* Vamos, acabou... Está todo mundo olhando... levante-se. *(Cai em choro.)* Meu amigo morreu! Buá! *(Vai até o apresentador.)* Me ajude. Eu dei um tapa no meu amigo e ele morreu.

3 – Impossível alguém morrer com um simples tapa! Faça o seguinte: localize o coração dele e veja se está funcionando. É simples.

1 – E o que é o coração?

3 – Coração é um órgão vital do corpo humano. Ele é assim arredondado....

1 – Redondinho....

3 – Ele é um músculo bastante macio....

1 – É fofinho....

3 – Tem uma cavidade bem em seu meio....

1 – Tem um racho no meio....

3 – E, se estiver funcionando, faz pum, pum....

1 – E quando funciona faz pum, pum. *(Enquanto caminha até o palhaço 2, repete a fala.)* O coração é um negócio redondinho, fofinho, tem um racho no meio e, quando funciona, faz pum, pum! Vou procurar.... *(Apalpa o palhaço 2, repetindo as características do coração. Não encontra nada.)* É, pelo jeito, nem coração ele tinha.

3 – Impossível! Todo mundo tem coração. Procure do outro lado.

1 *(Repete o gesto, com o palhaço 2 de bruços, e encontra as nádegas.)* Redondinho... fofinho... tem um racho no meio... e quando funciona? *(Encosta-se para verificar o funcionamento do coração.)* Ai, morreu! *(Sai gritando e chorando, com o nariz tampado.)*

3 – Como você sabe que ele morreu?

1 – Já está fedendo. *(Carrega-o para fora.)*

A COISA MAIS FORTE DO MUNDO

Dois palhaços ou um e o Mestre de Pista.

1 – Qual é a coisa mais forte do mundo?

2 – Eu sei. A coisa mais forte do mundo é a cachaça! Porque ela derruba qualquer homem. Mas eu ela não derruba!

1 – Por quê?

2 – Porque eu bebo deitado!

1 – Ah, rapaz! Mais forte que a cachaça é o aço!

2 – E mais forte que o aço?

1 – É o fogo, porque ele derrete o aço!

2 – E o que é mais forte que o fogo?

1 – É a água, porque ela apaga o fogo!

2 – E mais forte que a água?

1 – É a terra, porque a terra chupa a água, absorve a água! E mais forte que a terra, sabe o que é?

2 – Não sei!

1 – Mais forte que a terra é o homem. Por que o homem pode mover montanhas. O homem é inteligente!

2 – E mais forte que o homem não tem!

1 – Tem sim!

2 – O que é?

1 – A mulher!

2 – Não! Não... a mulher não é mais forte que o homem não!

1 – É sim!

2 – Me prova que a mulher é mais forte que o homem!

1 – A mulher é mais forte que o homem porque ela é a luz dos olhos do homem!

2 – Ai que lindo!

1 – A mulher é o ideal do homem!

2 – Ai que beleza!

1 – A mulher é a...

2 – A desgraça do bolso do homem!

1 – Muito bem, por que a mulher é a desgraça do bolso do homem?

2 – Vem o casal no circo. Vêm o homem, a mulher e as crianças. Os três pagam. E quem paga a da mulher? A criança não é! É o homem! É o burro do homem! O homem é burro. A mulher vai no supermercado e compra, compra, compra. Enche o carrinho. Quem é que paga? O homem. É por isso que a mulher é a desgraça do bolso do homem!

1 – Mas a mulher é mais forte que o homem.

2 – Prova?

1 – A mulher lava!

2 – O homem também lava, é só treinar.

1 – A mulher passa!

2 – O homem também passa, é só treinar.

1 – A mulher pega um jato e sobe a 10.000 metros de altura!

2 – O homem também vai, é só treinar.

1 – A mulher dá à luz!!!

2 – Isso não dá para treinar não!!!!!

A FLOR MARAVILHOSA

Dois palhaços (1 e 2), duas moças (M1 e M2) e um irmão das moças.

1 – Eu comprei uma flor mágica, ela veio da Índia. Se uma garota cheirar essa flor ela fica completamente apaixonada. Quer ver só? *(Entra a moça 1.)* Moça! Por favor, você poderia cheirar essa flor?

M1 – Hummm! Mas que flor cheirosa! Estou apaixonada por você! *(Abraça o palhaço 1.)*

2 – Empresta essa flor pra mim?

1 – Não, não, não! Esta flor é mágica!

2 – Empresta esta flor, vai!

Gostosinho. Circo de Las Vegas, Serrambi-Ipojuca – PE, 15.1.2000. Foto: Mário Fernando.

1 – Ah! Tudo bem! Eu vou emprestar, mas cuidado que esta flor é muito forte. *(Entram a moça 2 e o palhaço...)*

2 – Ô, dona, cheira aí!

M2 – Que é isso?

2 – Ah! Dá uma cheiradinha aí, vai.

M2 – Eu não quero!

2 *(Bravo.)* – Dá uma cheirada aqui!

M2 – Eu não vou cheirar nada. Espera aí que eu vou chamar meu irmão. Maninho, maninho! Vem cá. *(Entra um homem forte e bravo.)*

IRMÃO – O que foi?

M2 – Maninho, ele enfiou a flor no meu nariz e mandou eu cheirar!

IRMÃO – Espera aí que eu já vou dar um jeito nisso! Seu vagabundo! Como é que você fica dando esta flor para minha irmã cheirar?

2 *(Tremendo de medo.)* – Não, pelo amor de Deus, eu não fiz nada!

IRMÃO – Seu vagabundo! Ajoelha aí que você vai morrer.

2 *(Choramingando.)* – Não! Eu só dei a flor pra ela cheirar.

IRMÃO – Me dá esta porcaria aqui! *(Ele começa a cheirar, bravo.)* Seu vagabundo! Seu cachorro! *(Suavizando a voz.)* Cachorro! *(Com voz delicada e feminina.)* Cachorrinho!

2 – Ei! O que é isso?

IRMÃO – Ai! Estou apaixonado por você. *(Sai correndo atrás do palhaço.)*

O BEIJO NO ESCURO

Dois palhaços (1 e 2), o Mestre de Pista (3) e a moça (M).

M – Eu sofro de um terrível mal! Quando estou em casa tenho uma forte dor de cabeça. Meu marido apaga a luz, me dá um beijo e a dor passa!

1 *(Ao mestre.)* – Você escutô? Ela tem uma forte dor de cabeça, o marido leva ela pro quarto, apaga o beijo, dá a luz.

3 – Não, rapaz, que apaga o beijo e dá a luz? É apaga a luz e dá um beijo!

1 – Ah é!

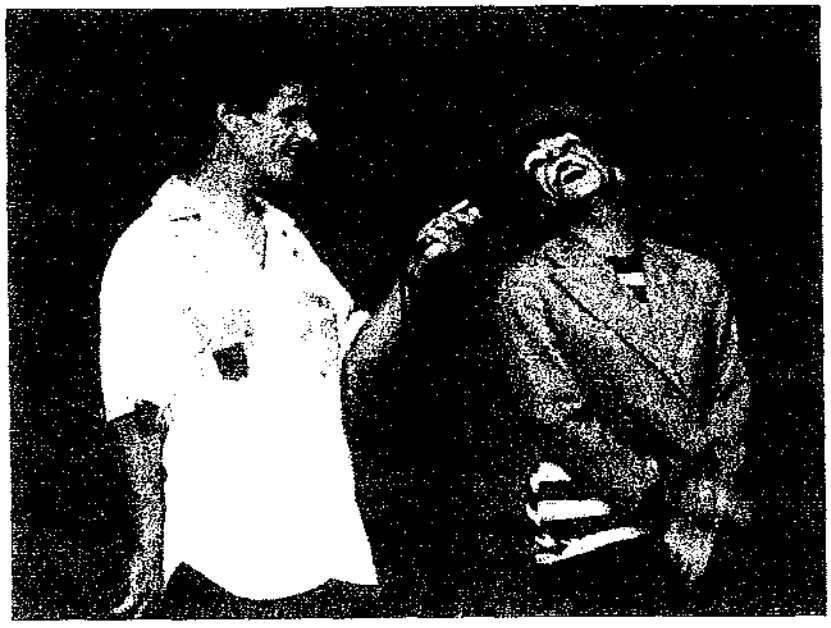
M – Ai, ai, minha cabeça! Ai.

3 *(Grita.)* – Apaga a luz! *(O Mestre de Pista abraça e beija a moça.)*

1 – Ah! Eu quero beijar também! Agora é minha vez!

M – Ai, ai, ai minha cabeça! Ai!

1 *(Grita.)* – Apaga a luz! *(Saem o mestre e a moça. Entra o palhaço 2. Os dois se abraçam até a luz se acender.)*



Birrinha. Circo Pallesty Itália, Porto Calvo – AL, 17.1.2000. Foto: Mário Fernando.

A NATUREZA

Mestre de Pista (1) e palhaço (2).

1 – Você sabe quem foi o criador desta beleza que se chama natureza?

2 – Ah, natureza, é claro!

1 – Quem foi?

2 – Não sei.

1 – Foi Deus!

2 – Ah! Foi Deus!?

1 – Agora sim, agora você sabe, né?

2 – Ainda não!

1 – Deixa pra lá, eu vou te explicar uma coisa. O homem foi feito de barro. Deus jogou a água no chão e disse: deste barro faça-se o primeiro homem. E, ali, aquele barro foi se transformando em pés, pernas, o tórax do homem, a cara do homem... e ali estava o primeiro homem feito de barro. Você sabe como se chamou o primeiro homem feito de barro?

2 – Sei.

1 – Como?

2 – Barroso!

1 – Que Barroso, nada. Adão!

2 – Ah! o Abrão?!

1 – Que Abrão! Adão! E aí o Adão andava muito triste porque lhe faltava uma companheira. Que fez Deus? Falou a Adão, deita e dorme.

2 – É, vai ver que era tarde da noite.

1 – Não é tarde da noite, se Deus mandasse deitar e dormir, dormia mesmo. Deus arrancou uma costela de Adão.

2 – Minha Nossa Senhora! Ai se passa um cachorro naquela hora!

1 – Que cachorro o quê! Aí, Deus jogou a costela no chão e disse: dessa costela faça-se a primeira mulher... aí vêm aqueles pés delicados, aquelas pernas muito bem-feitas, uma cintura muito bonita, aquele rosto tão lindo... e ali estava a primeira mulher feita da costela do Adão. Sabe você como se chamou a primeira mulher, feita da costela?

2 – Sei. Costeleta!

1 – Só porque é feita da costela tem que se chamar Costeleta?!

2 – Ué, mas como é que era então?

1 – Chamou-se Eva! Adão e Eva viviam tristes porque faltavam os filhos. Aí nasceram os filhos, Abel e Caim. Quem são os pais dessas crianças?

2 – Ah, eu não sei, eu não tava lá! É problema de família, eu não gosto de me envolver, então você, por favor, você não me envolva nesses problemas delicados de família.

1 – Mas eu quero é saber da pergunta que eu estou fazendo a você. Adão e Eva tiveram dois filhos, Abel e Caim, quem são os pais?

2 – Ah, não sei, não é da minha época, mas que mania que você tem de querer envolver os outros... isso dá até cadeia, meu Deus do céu!

1 – Que cadeia?! Olha, eu vou perguntar àquele espectador ali, eu vou perguntar àquele espectador. Sr. Antônio, por favor, o senhor é capaz de me fazer uma gentileza, só para explicar àquela múmia que está ali. O senhor é casado? *(O cidadão responde sim.)* Quantos filhos o senhor tem? *(Três.)*

2 – Três filhos!? Você é tão novo, heim, o senhor trabalhou bastante!

1 – Olha, aqui está o Sr. Antônio, que com sua esposa trouxe ao mundo três filhos. Quem são os pais dessas crianças?

2 – Ah, não sei, eu não sei, eu tô conhecendo o Sr. Antônio agora, não quero saber, eu já disse, não me envolvo em problemas familiares, pelo amor de qualquer coisa!

1 – Mas será possível! Se o Sr. Antônio e sua esposa trouxeram ao mundo três filhos, o pai dessas crianças é o Sr. Antônio.

2 – Ah, bom, agora entendi!

1 – Pois então, agora eu faço a outra pergunta: Adão e Eva tiveram dois filhos, quem são os pais?

2 – É o seu Antônio!

1 *(Ao Sr. Antônio.)* – Seu Antônio, muito obrigado pela sua colaboração, mas não tem jeito, aquele rapaz é muito burro. *(Ao palhaço 2.)* Diga-me uma coisa. Aquela cachorrinha que nós temos lá em casa não deu cria esta semana a cinco cachorrinhos? Quem são os pais?

2 – É o seu Antônio!

O FILHO PRÓDIGO

Mestre de Pista (1) e o palhaço (2).

1 – Eu vou fazer uma novela para contar a história do filho de uma mulher muito rica. Esta senhora fez com que seu filho fosse

para os Estados Unidos para estudar Medicina... formar-se médico. E ele foi, mas a questão é que ele não estudava nada. Ele só pedia dinheiro pra mãe e caía nas farras com mulheres e jogatina, aquela coisa toda. Ele volta completamente fracassado. São duas personagens. A mãe e o filho. Você vai fazer o papel mais fácil. Você vai fazer o papel da mãe, porque o papel do filho é mais dramático e eu vou interpretar o filho.

2 – Ah, mas eu fazer a mãe! Ai meu Deus do céu, mas eu nunca fui mãe!

1 – Mas é apenas um ensaio. Faz de conta que você é uma mulher, a mãe! Olha, você vai sentar-se aqui. Ela é muito rica. Quando chegar no palácio, ela está sentada numa poltrona. *(Aponta uma cadeira de lata.)*

2 – Mas isso aqui é poltrona!? Aqui só vejo lata.

1 – Ah, meu Deus do céu, mas nós estamos apenas ensaiando. *(O palhaço 2 senta completamente desajeitado e põe a perna em cima da cadeira.)* Escuta, uma senhora de noventa anos de idade senta-se dessa maneira?

2 – Bom, e se eu quiser ser uma velha relaxada!

1 – Mas não é possível! Tira essa perna daí! *(O palhaço 2 abre as pernas e começa a abaná-las com o chapéu.)*

1 – Por que é que você está se abanando?

2 – Pra entrar um pouco de ar! Eu gosto de ficar sempre com a perna aberta e fresca!

1 – Mas pelo amor de Deus, sente-se direito! Uma senhora de idade puxa bem o vestido, as pernas bem encostadinhas uma da outra. Olha, você está fazendo tricô. *(O mestre explica para o palhaço 2 como é que se faz tricô.)* Agora eu vou descer de avião e depois vou pegar um táxi pra chegar até aqui em casa. Mas eu vou vir completamente naufragado. Teu filho deu a maior decepção. *(Imita um avião. Quando vai decolar – ele está com o microfone na mão – o mestre faz um forte ronco, como turbinas, e o palhaço sai correndo.)*

1 – Mas por que você correu?

2 – Escuta, isso aí é avião, é trator, o que que é isso, pelo amor de Deus? Eu tenho a impressão que o trator já tinha passado em cima de mim...

1 – Não tem nada de trator, eu estou procurando imitar um avião, os motores do avião!

2 – Ué, então avisa, você não avisa nada!

1 – Agora eu já estou em casa. Ai, então, eu vejo você fazendo tricô, muito cansada, enxergando com dificuldade. Pobre mãe, oh! Como ela está acabada, ah!, minha mãe. Ai, eu não me contenho e eu vou agora extravasar todo o meu sentimento, toda a minha revolta por trazer a você tão triste notícia, minha mãe! Ai, eu não aguento quando eu vejo você cansada *(Gritando.)* Mãe! *(O palhaço se assusta e corre para a entrada do circo.)*

2 – Vá gritar no inferno! Dá um grito desse? Por que não me avisa? Pra mim o circo já tinha desabado na minha cabeça.

1 – Olha, eu cansei. Você não serve pra fazer a mãe. Deixa que eu vou fazer a mãe e você vai fazer o filho! *(Trocam os papéis. Repetem-se todos os passos anteriores. Quando o avião começa a subir, o palhaço 2 abre os braços, como asas, e começa a dançar.)*

2 – Lá-ra-lá, lá-ra, lá-ra...!

1 – Escuta, que que é isso?

2 – Ué, é o avião que tá subindo!

1 – Você está parecendo uma borboleta, rapaz! O avião já subiu, você já chegou, pega um táxi, vamos, depressa!

2 – Credo, que mãe que tem tanta pressa assim, com noventa anos. Eu tenho muito menos e não tenho essa força! Aí eu chego no portão da minha casa, quando eu vi aquele portão, eu me lembrei daquela música do Roberto Carlos!

1 – É, então canta, fica mais bonito ainda!

2 – Eu cheguei em frente ao portão, minha mãe me sorriu latindo!

1 – Mas que mãe latindo, meu Deus do céu, entra de uma vez! Entra que eu não aguento mais... Presta atenção que é uma cena dramática, tem que dramatizar!

2 – Não, pode deixar! Pode deixar que é comigo mesmo!

1 – Você vem assim meio cansado, porque você vem fracassado, você tem as pernas enfraquecidas, né!, mas é do cansaço, da depressão, do fracasso.

2 – Ah, pode deixar! *(Começa a andar com as pernas meio moles, imitando um bêbado.)*

Sukita. Circo Washington, São José Coroa Grande – PE, 11.1.2000. Foto: Mário Fernando.

1 – Não, para, para! Você tá parecendo é um bêbado, vem meio mole, meio duro!

2 – Ah, mas também a senhora não sabe o que quer. A senhora quer que eu vá mole ou vá duro?

1 – Meio mole e meio duro! *(O palhaço vai meio mole. De vez em quando ele dá uma parada e endurece.)*

2 – Mãe! Perdoa-me, mãe! Eu voltei um fracassado!

1 – Pobre filho, mas o coração de mãe tudo perdoa, meu filho!

2 *(Imitando choro.)* – Ah, mãe, que saudade que eu tinha da senhora! A senhora lembra, mãe, a senhora cozinhava tão bem, como eu gostava daquele macarrão que a senhora fazia, daquele frango ensopado, ai, mãe! A senhora cozinha como antigamente?

1 – E como cozinho!

2 – Não há filho que aguente uma coisa dessas. Mas mãe do céu, tenha paciência. Eu sou teu filho!

1 – O que é que tem, o que é que foi? Vai depressa pro final!

2 – Mãe, eu queria pedir uma coisa pra senhora!

1 – Pede, meu filho, que eu farei tudo o que você pedir, pede!

2 – Mãe! (*Chorando.)* Eu quero, mãe....

1 – O que é que você quer, meu filho?

2 – Mãe, ai mãe! Eu quero é mamar, mamãe! *(Vai mamar e é estapeado.)*

OS RATOS

Dois palhaços.

Um deles tenta tocar um trompete, que não emite som. O outro diz que o instrumento está com problemas. O palhaço do trompete, então, acha um rato dentro do trompete. Joga o rato no outro e começa a tocar normalmente, andando pelo picadeiro. De repente, começa a se coçar e tira de dentro da camisa um rato maior, provocando uma correria com o outro palhaço. Termina jogando o ratinho no público. Novamente recomeça a tocar quando sua calça cai. Nela estão pendurados vários ratos. Em desespero, ele sai correndo do picadeiro, seguido do outro palhaço.

O MALABARISTA

Dois palhaços.

Entram os dois cantando e brincando. Um deles usa óculos muito grandes. O outro (2) entra com duas bolas na mão. O palhaço 1 anuncia que vai apresentar o maior número de malabares

do mundo. Ele vai jogar duas bolas e cada bola pesa muito. As bolas são de madeira. Ele se atrapalha e a bola cai em seu dedo. Aparece, então, com um dedo muito grande, mostrando ao público e fazendo expressão de dor. O outro palhaço brinca com o choro do colega e resolve fazer um número mais difícil: malabares com 30 bolinhas. Prepara-se e executa a sua apresentação. As bolinhas estão coladas umas nas outras. Na sequência, anuncia que vai jogar três bolinhas de madeira. Pede para o outro palhaço jogar-lhe as bolinhas. Joga a primeira, a segunda e a terceira acerta-lhe a cabeça. Aparece, então, um grande galo e o palhaço chora, jogando água na plateia.

Cremoso e Charlequito. Circo Beto Carrero, Marília - SP, 25.4.1998. Foto: Kiko Roselli.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A! A! A! (Pseudônimo de Abel Hugo, Armand Malitourne e Jean Joseph Ader.) *Trattato del melodramma*. Parma: Pratiche Editrice, 1985.

ALBERTI, V. *O riso e o risível:* na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

AMIARD-CHEVREL, C. (Org.). *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores.)

AUGUET, R. *Histoire et légende du cirque*. Paris: Flammarion, 1974.

_____. Les fêtes populaires et le comique clownesque. In FABBRI, J., SALLÉE, A. (Org.). *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993.

BERGSON, H. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

BORSELLINO, N. *La tradizione del comico*. Milano: Garzanti, 1989.

BOUISSAC, P. The circus as a multimedia language. *Language Sciences*, n.11. p.1-7, 1970.

BOURGY, V. Le premier "clown". In: VIGOUROUX-FREY, N. (Org.). *Le clown*: rire et/ou dérision? Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999. p.17-23.

BROOKS, P. *L'immaginazione melodrammatica*. Parma: Pratiche Editrice, 1985.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CAMARGO, H. *Humor e violência*. Uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo. Campinas, 1988. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CAVALIERE, A. *O inspetor geral de Gógol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CHACRA, S. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CIRCO – *tradição e arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

CLINE, P. *Fools, clowns & jesters*. La Jolla/California: A Star & Elephant Book, 1983.

CONRADO, A. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

COSTA, E. B. A. *Saltimbancos urbanos*. A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

CUPPONE, R. *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'ottocento francese*. Roma: Bulzoni, 1999.

DEÁK, F. The agitprop and circus plays of Vladimir Mayakovsky. *The Drama Review* (*New York*), v.1. n.17, p.47-53, 1973.

DUARTE, R. H. *Noites circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ENGIBAROV, L. G. Autorretrato de um palhaço. *O Correio da Unesco* (*Rio de Janeiro*), v.3, n.16, p.17-8, março de 1988.

FABBRI, J., SALLÉE, A. (Org.). *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

FARA, G., LAMBRUSCHI, F. *Lo spirito del riso*. Milano: Cortina, 1987.

FERRONI, G. *Il comico nelle teorie contemporanee*. Roma: Bulzoni, 1974.

FEVRALSKI, A. Moscú en llamas. In: LITOVSKI, A. (Comp.). *El circo soviético*. Moscou: Progresso, 1975.

FO, D. Qu'est-ce qu'un clown? In FABBRI, J., SALLÉE, A. (Org.). *Clowns e farceurs*. Paris: Bordas, 1982, p.83-8.

FONSECA, M. A. *Palhaço da burguesia*. Serafim Ponte Grande, *de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis, 1979.

GARCIA, S. *As trombetas de Jericó*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GIACOMONI, P. Il comico secondo Bergson. In: BANFI, E. (Org.). *Sei lezioni sul linguaggio comico*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995. p.169-96.

GRIMAL, P. *La civilisation romaine*. Paris: Arthaud, 1965.

HANDELMAN, D. Symbolic types, the body, and circus. *Semiotica*, v.85, n.3/4, p.205-25, 1991.

HOTIER, H. *Cirque, communication, culture*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

HUGILL, B. *Bring on the clowns*. New Jersey: Chartwell Books, 1980.

JANDO, D. Naissance du clown. In: FABBRI, J., SALLÉE, A. (Org.). *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas, 1982. p.60-73.

JOIES du cirque. Paris: Hachette-Réalités, 1970.

KELLY, E., KELLEY, F. B. *Clown*. New York: Buccaneer Books, 1996.

KUTCHMA, S. M. Um estudo dos gêneros dramáticos. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*. Série Ensaios, n.5. Rio de Janeiro: Unirio, 1999, p.41-62.

LARA, C. *De Pirandello a Piolim – Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

LITOVSKI, A. (Comp.). *El circo soviético*. Moscou: Progresso, 1975.

LITTLE, W. K. The rhetoric of romance and the simulation of tradition in circus performance. *Semiotica*, v.85, n.3/4, p.227-55, 1991.

_____. Pitu's Doubt, entree clown self-fashioning in the circus tradition. *The Drama Review* (*New York*), v.4, n.30, p.51-64, 1986.

MACEDO, J. R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre, São Paulo: Editora UFRGS, Editora Unesp, 2000.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço*: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. v.1.

McVICAR, W. *Clown act omnibus*. Colorado: Meriwether, 1988.

MILITELLO, D. T. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida, s.d.

MONTES, M. L. A. *Lazer e ideologia*: a representação do social e do político na cultura popular. São Paulo, 1983. Tese (Doutoramento) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NOVELLI JUNIOR, J. B. (Coord.). *Circo paulistano – arquitetura nômade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

ORFEI, A. *O circo viverá*. São Paulo: Mercuryo, 1996.

PANTANO, A. A. *A personagem palhaço*: a construção do sujeito. Marília, 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POPOV, O. Mi heroe. In: LITOVSKI, A. (Comp.). *El circo soviético*. Moscou: Progresso, 1975.

PRADO, D. de A. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.167-84.
PRETINI, G. (Org.). *Antonio Franconi e la nascita del circo*. Reana del Rojale: Trapezio Libri, 1988.
_____. *Thesaurus circensis*. Reana del Rojale: Trapezio Libri, 1990. 2v.
PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
RÉMY, T. *Entrées clownesques*. Paris: l'Arche, 1962.
_____. Petit histoire du cirque. Acrobaties spectaculaires et spectacles de curiosités. Texto original de 1961. In: PRETINI, G. (Org.). *Thesaurus circensis*. Reana del Rojale: Trapezio Libri, 1990. p.927-54. v.2.
RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
RODRIGUES, S. M. B. *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo?* As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
SALLÉ, A. Des siècles de farceurs. In: FABBRI, J., SALLÉE, A. (Org.). *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas, 1982, p.74-82.
SANTARCANGELI, P. *Homo ridens*. Estética, filologia, psicologia, storia del comico. Firenze: Olschki, 1989.
SAXON, A. H. *Enter foot and horse*: a history of hippodrama in England and France. New Haven: Yale University Press, 1968.
_____. The circus as theatre: Astley's and its actors in the age of Romanticism. *Educational Theatre Journal*, v.3, n.28, p.299-312, October 1975.
SCALA, F. *Scenarios of the commedia dell'arte*: Flaminio Scala's – Il teatro delle favole rappresentative. New York: New York University Press, 1967.
SEYSSEL, W. *Arrelia. Uma autobiografia*. São Paulo: Ibrasa, 1997.
SILVA, E. *O circo: sua arte e seus saberes*. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
SILVA, I. A. (Org.). *Corpo e sentido*: a escuta do sensível. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
SPEAIGHT, G. *The book of clowns*. London: Sidgwick & Jackson, 1980.
STAROBINSKI, J. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève: Albert Skira, 1970.
TESSARI, R. *Commedia dell'arte:* la maschera e l'ombra. Milano: Mursia, 1981.

TORRES, A. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
TOWSEN, J. H. *Clowns*. New York: Hawthorn Books, 1976.
TRIVAS, M. El sabio arte de Karandash. In: LITOVSKI, A. (Comp.). *El circo soviético*. Moscou: Progresso, 1975.
VARGAS, M. T. (Coord.). *Circo espetáculo de periferia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
VERNANT, J.-P., VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
VESPIGNANI, G. *Simbolismo, magia e sacralità dello spazio circo*. Bologna: Scarabeo, 1994.
VEYNE, P. O Império Romano. In: ___. (Org.). *História da vida privada*. v.1 – Do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p.19-224.
VIGOUROUX-FREY, N. (Org.). *Le clown*: rire et/ou dérision? Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999.
WEBER, C. W. *Panem et circenses*. La politica dei divertimenti di massa nell'antica Roma. Roma: Garzanti, 1986.
WEISKEL, T. *O sublime romântico*. Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
WILSON, A. E. *The Story of Pantomime*. London: Home and Van Thal, 1949.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23 x 43 paicas
Tipologia: Classical Garamond 10/13
Papel: Offset 75g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
1ª *edição*: 2003
4ª *reimpressão*: 2011
296 páginas

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Sidnei Simonelli

Edição de Texto
Olivia Frade Zambone (Assistência Editorial)
Maya Monção (Preparação de Original)
Nelson Luís Barbosa e Maria Luiza Favret (Revisão)

Editoração Eletrônica
Lourdes Guacira da Silva Simonelli (Supervisão)
Cia. Editorial (Diagramação)

Capa
Jurubeba, Valdir Sampietro Leme (1954-1998)
maquiando-se, observado pelo filho.
Circo Sandraiara – Fernando Prestes – SP, 20.3.1998
Foto: Kiko Roselli

Cromosete
Gráfica e editora ltda.
Impressão e acabamento
Rua Uhland, 307
Vila Ema-Cep 03283-000
São Paulo - SP
Tel/Fax: 011 9151-1156
adm@cromosete.com.br

viagens ou relembrados pelos artistas entrevistados. Nesses casos, a oralidade recebe um tratamento escrito, contribuindo para que futuros artistas da cena cômica levem o melhor da tradição circense para os picadeiros e outros palcos.

Mário Fernando Bolognesi graduou-se em Filosofia pela Unesp e obteve seu mestrado e doutorado pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Este livro se origina de sua experiência com o circo, tendo sido apresentado como tese de livre-docência, defendida na Unesp de Marília, São Paulo.